Aus der Gegenwart. Aufsätze über . .

Ramann



Aus der Gegenwart.

Aufsätze über Musik.

Für Musikfreunde.

Von

L. Ramann.

Nürnberg & München,
Verlag von Wilhelm Schmid.
1868.

Aus der Gegenwart.

Aufsätze über Musik.

Für Musikfreunde.

Von

L. Ramann.



Nürnberg & München,
Verlag von Wilhelm Schmid.
1868.

Nürnberg. — Bieling (Dietz).

Fräulein Louise von Schwarz

in Nürnberg,

freundschaftlich zugeeignet.

Vorbemerkung.

Die Aufsätze, welche hier als kleine Sammlung vorliegen, sind bereits in den Jahren 1859—1865 in den Hamburger „Jahreszeiten" gedruckt erschienen. Größtentheils im Anschluß an die musikalischen Fortschrittsbestrebungen, hatten sie den Zweck dieselben dem größeren Publikum näher zu bringen. — Obwol nun ihre Hauptfragen auf wissenschaftlichem Gebiet als gelöst zu betrachten sind, und auch ihre Kunsterzeugnisse im großen Publikum warme Sympathien gefunden haben, so lebt doch im allgemeinen über die Hauptfragen selbst eine große Verwirrung. Sie ist der Nachhall der Tages- und Lokalpresse, deren Mehrheit sich gegen die Fortschrittsströmung oberflächlich und verneinend verhalten hatte. An kleinen Schriften, die in populärer Form und frei von einseitigem Parteistandpunkt, die wesentlichen Momente, um die es sich handelt, darlegen und gleichzeitig in bedeutende Erscheinungen der Ton-

kunst und musikalischen Literatur, die der Gegenwart angehören, einführen und darum geeignet sind dem Musikfreund zur Orientirung zu dienen, fehlt es zur Zeit. Und dieser Umstand mag das nochmalige Erscheinen dieser Aufsätze — die vielleicht auch ein kleiner Beitrag zur Zeitgeschichte sein dürften — rechtfertigen.

Nürnberg, im November 1867.

L. R.

Inhalts-Verzeichniß.



Allgemeines
über
Richard Wagner's Schaffen,
und seine „Elsa" im „Lohengrin".

1860.

I.

Die Reformbestrebungen Richard Wagner's haben, wenn auch nicht allgemein Sympathien, doch ein so hohes Interesse bei allen Gebildeten hervorgerufen, daß es uns jetzt, nachdem des Meisters Concerte in Paris und Brüssel die Zahl seiner Verehrer und Freunde, sowie auch die der Widersacher bedeutend vermehrt haben, wie eine dringende Nothwendigkeit erscheint, seinen Bestrebungen etwas ausführlicher, als es sonst der Raum dieser Blätter gestattet, zu folgen und die Ueberzeugung, wie sie sich in uns durch mehrjähriges Studium der Wagner'schen Dramen und Schriften, sowie der Tonkunst und musikalischen Aesthetik überhaupt gestaltet, hier auszusprechen. Gleich von vornherein sei erklärt, daß wir den Bestrebungen der Neuzeit, die sich unter dem Namen „Neudeutsche Schule" constituirt, mit Wärme und Ueberzeugung anhängen, daß wir in ihr eine durchaus unausbleibliche Folge früherer musikalischer Epochen erblicken und zwar als eine Consequenz, die vom Standpunkt einer höheren Aesthetik, sowie durch die geschichtliche Entwickelung der Tonkunst sich beweisen und rechtfertigen

läßt und in musikalischen Zeitschriften und Broschüren auch theilweise schon bewiesen und gerechtfertigt worden ist.

Wir haben uns zum zweiten Theil dieses Aufsatzes den Charakter „Elsas", der von verschiedenen Blättern Tadel erfahren, zur Besprechung gewählt. Hat uns doch unter allen modernen Dichtungen keine Frauengestalt so gefesselt und hingerissen, wie diese Elsa mit ihrem Träumen, ihrer Liebe und ihrem Untergang! — Vordem jedoch Einiges über die geschichtliche Entwickelung der Oper und das Kunstschaffen Wagner's zur allgemeinen Orientirung über gegenwärtige Streitfragen.

Die Oper wurde ums Jahr 1600 von einer Gesellschaft hochgebildeter Männer, die sich die Aufgabe gestellt hatte, die Tragödie von Alt-Hellas wieder ins Leben zu rufen, in Florenz erfunden. Namen und Gestalt unserer heutigen Oper hat sie erst nach jahrelanger Entwickelung angenommen. Feste musikalische Formen waren nur wenige zu jener Zeit ausgebildet; die des Madrigals war die damals so ziemlich einzige und für die weltlichen Formen die wichtigste. Bei den Chören bildete sie die Grundlage und ist überhaupt als Vorläuferin der Oper anzusehen. Die Tragoedie per musica bestand in ihrer ersten Kindheit nur aus Chören — welche größtentheils den Anfang und Schluß derselben bildeten — und Recitativen, eine Form, die ihre Erfindung ebenfalls jener Gesellschaft in Florenz verdankt. Arioser Gesang, der schon zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts seinen ersten Anlauf genommen, war (wahrscheinlich weil die Griechen nur die musikalische Recitation kannten und man seinem Original treu bleiben wollte) ausgeschlossen; die Arie, als eine spätere Erfindung, kommt nicht in ihr vor, und so hatte man für den Sologesang nur das Recitativ, welches sich schwerfällig, ohne declamatorische Wahrheit, ohne melodiös zu sein, monoton hinzog. Mit den Jahren schlich sich arioser Gesang

ein, doch verschwamm dieser mit dem Recitativ und erst zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ward die Sonderung beider durch die neapolitanische Schule vollbracht und der Arie eine Form gegeben, welche sie bis Gluck beibehielt. Diese Form, welcher sich die italienischen Meister des schönen Stils, sowie unser Bach, Händel u. A. bedienten, bestand aus zwei Theilen, dessen erster — ein Allegro — nach dem zweiten — einem Adagio oder Andante — unverändert wiederholt wurde. Diese ganze Wiederholung eines langen ersten Theiles erzeugte natürlich Ermüdung, und Gluck, mit seinem nach Wahrheit des Ausdrucks strebendem Geist, fand bald heraus, daß diese Form, wenn auch musikalisch gerechtfertigt, für das musikalische Drama geradezu störend sei, die Handlung beeinträchtige und, abgesehen von ihrer Monotonie, selten anders als auf Kosten der Wahrheit bestehen könne. Es war also ein Fortschritt, daß Gluck, trotzdem die alte Arien-Gestalt von Meistern ersten Ranges benutzt und dadurch gleichsam sanctionirt war, sie aufhob, oder die beiden Theile in Eins verschmolz und an ihre Stelle die bildungsfähigere Liedform setzte.

Bis Gluck war die Oper ein Tummelplatz der Sänger. Nur wo diese Herren in der Oper Gesangstücke fanden, welche ihnen Gelegenheit gaben ihre Stimmschönheit, oder noch mehr ihre Kehlfertigkeit zeigen und bewundern zu lassen; nur wo eine Oper diese Bedingungen erfüllte, konnte sie zur Aufführung kommen. War sie musikalisch noch so gut, noch so bedeutend und die Sänger wollten nicht, so half das dem Componisten nichts; er war ihr ergebener Diener und mußte, wollte er nur irgend gekannt und genannt sein, deren Willen sich fügen. Die musikalische Behandlung der Worte war Nebensache; ob sie, um einer musikalischen Figur Platz zu machen, zerstückt und verstümmelt wurde, das war dem Sänger einerlei — und auch dem Publikum.

War nur die Musik dem Ohre schmeichelnd und kamen noch nicht gehörte halsbrechende Passagen vor, dann war sie im Stande dem Componisten den Beifall und das Jauchzen der Menge zuzusichern. Das Princip der Oper war demnach, Arien (Sologesang für die Kehlbravour) und zwar schönklingende Arien, wenn auch ohne texttreue Wiedergabe, zu bringen. Darum auch die Vernachlässigung der Ensemblestücke, die man nur als Ruhepunkt für den Solisten nothwendig erachtete. Darum auch, trotzdem jene Zeit wahrhaft Großes und Unsterbliches schuf, das gänzliche Verschwinden und Vergessensein dessen, was auf dem Gebiet der Oper geleistet wurde, denn das Große und Unsterbliche gehört dem der Kirchenmusik an.

Was die Texte jener Zeit und auch die einer spätern betrifft, so waren diejenigen die besten, welche das meiste Bunterlei gestatteten; man wollte eben unterhalten sein. Die Kunstanschauung war noch gering, und noch nicht so weit vorgedrungen, bei schönem Schein auch innere Wahrheit zu verlangen.

Da trat Gluck auf. Sein scharf denkender Geist erkannte all die Mängel, und vor Allem die Hauptmängel, welche die Oper hinderten einen bedeutungsvollen Platz in der Tonkunst einzunehmen; es waren dieses: Mangel an Wahrheit, Mangel an Stoffen, in welchen die tiefsten menschlichen Leidenschaften zur Darstellung kamen, überhaupt Mangel an der Kunst würdigen Ideen. Und so ward Gluck, indem er diese Mängel beseitigte und Neues, Besseres gab, Reformator der Oper nach formeller und inhaltlicher Seite, sowie der Schöpfer neuer und höherer Kunstprincipien. — Jeden unnöthigen Aufwand der Kunstmittel vermied er. Da sind keine das Wort Lügen strafende Schnörkel, Triller und Läufe, da ist Alles Gesang wie er einfach und wahr der Brust entquillt. Ihm wahr der Ge-

sang Ausdruck wahrer, tiefempfundener Seelenzustände. Besonders verlieh er dem Recitativ einen Schwung, worin er von keinem der ihm folgenden Musik-Heroen übertroffen wurde. So entstanden seine „Iphigenia", „Orest", „Pylades" u. s. w., Schöpfungen voll Erhabenheit und Größe, wie man sie vorher kaum geahnt, vielweniger gekannt hatte.

Trotzdem der Oper erst nun durch die reformatorischen Bestrebungen Gluck's die Seele der Unsterblichkeit eingehaucht, so ist dieselbe in ihrer vorhergehenden Beschaffenheit nicht zu verwerfen: sie war in der Entwickelung der Musik ein durchaus nothwendiges Stadium. Ihre geschichtliche Aufgabe war, die verschiedenen Formen anzubahnen und vorzubilden, sowie die gesammte musikalische Technik auf jene Höhe der Vollkommenheit zu bringen, welche eine spätere Kunstperiode zu ihrer Voraussetzung haben mußte. Mozart war es vorbehalten den Formen das blühendste, üppigste Leben und die größte Vollkommenheit zu verleihen.

Mozart, der von Geschichtschreibern mit Recht als der „incarnirte musikalische Genius" Bezeichnete, baute auf dem von Gluck Gegebenen weiter, ohne ausschließlich an dessen Principien festzuhalten. In Folge seiner Universalität, welche ihn berufen machte die musikalischen Stile und Formen aller Musik treibenden Nationen auszubilden und ihrem ursprünglichen Keim gemäß, zu vollenden — konnte er nicht nur einem Gedanken leben, an einem Princip unbeugsam festhalten wie sein Vorgänger: er baute auf dem von diesem Gegebenen weiter, indem er durch dessen Kunstideen und Reform, dem vor-Gluck'schen Princip Geist und Seele, sowie Charakteristik verlieh und dasselbe auf die Stufe der Vollkommenheit, nicht allein auf die jener Zeit, sondern auf die unübersteiglichste Vollkommenheit aller Zeiten, führte. Bei allem Ernst, aller Tiefe, Weichheit und Seelenglut seiner Charakteristik konnte er doch —

eben seiner Vielseitigkeit halber — nur theilweise die Wahrheit, Größe und Erhabenheit Gluck's, Eigenschaften, die bei diesem überwiegend und vorherrschend waren, erreichen. Die großen Kunstideen seines Vorläufers wurden durch ihn weder ausgebildet, noch erweitert. Gluck blieb demnach eine vereinzelte Erscheinung in der Kunstgeschichte. Es kann dieses durchaus kein Vorwurf für Mozart sein: er mußte das, worauf Jahrhunderte hingearbeitet, zur Vollendung bringen. Das war seine geschichtliche Mission und die hat er erfüllt im herrlichsten und schönsten Sinne des Worts!

Mozart's Schöpfungen haben den Kreislauf durch die Welt gemacht; überall sind sie geliebt und eingebürgert. In ihnen aber liegt die Erfüllung vorausgegangenen Strebens, in ihnen ruht die Kunstanschauung jener vergangenen Zeit. Die Sendung dieses großen Meisters war, wie schon bemerkt, nicht als Reformator, oder als Vorarbeiter einer zukünftigen Zeit aufzutreten, sondern Altes zum Abschluß zu bringen; nicht Gesetze zu geben, sondern sie zu erfüllen. Ueber achtzig Jahre sind es, seit der **Meister** Mozart seine erste Oper schuf; beinahe siebzig, daß die Erde den so früh Geschiedenen deckt. — — Das Rad der Zeit stand nicht still inzwischen. Neugestaltend, fortentwickelnd rollte es weiter, andere Weltansichten, andere Kunstanschauungen erzeugend; nimmer stillstehend, noch ruhend, strebte es weiter und höher. Ist es da nicht ein Widerspruch, den neuen Geist in alte Formen — die längst ihren Abschluß gefunden und mit einem früheren Geiste entstanden und gewachsen waren — einzwängen zu wollen?! Ist es nicht einer Kunst die Lebenskraft und den Lebensnerv zerstören, so man ihr die Form verweigert, die den Gedanken der Gegenwart, die Ideen der Zeit aufzunehmen vermag? — Kunst und Leben, Weltengeist und Menschenthum stehen in engster Verbindung und innigster Wechselwirkung; dieses

Grundgesetz lebendigen Schaffens negiren, heißt den Lebensfaden desselben zerschneiden.

Keine Kunst, die Lebensfähigkeit in sich trägt, kann sich von dem fortstrebenden Strom der Entwickelung sondern oder trennen. Ein jedes Sondern und Trennen treibt zum Abschluß, zum Stillstand, zum Tod, zum Verfall. Kann die Tonkunst sich von ihm scheiden, oder loslösen? So lange noch ein Keim wahren Lebens in ihr ist, kann sie es so wenig wie die andern Künste, so lange verlangt sie nach Umbildung in ihrem Inhalt und in ihrer Form, verlangt sie nach geistiger Vertiefung, nach einer Sprache, die dieselbe offenbaren kann.

Der Meister, der so vermittelnd zwischen Alt und Neu, Vergangenem und Gegenwärtigem (vom historischen Standpunkt aus) steht, ist Richard Wagner. In seinem Schaffen, in seinen Ideen findet sich der Geist unserer Tage wieder, lebt die Weltanschauung, die Gefühlsweise der Neuzeit. Die Aufgabe der Zeit, die in ihrem Streben nach Lösung der Widersprüche, nach Einigung von Innerem und Äußerem, von Realem und Idealem sich ausspricht, führte er der Tonkunst zu und fand für ihre größere Vergeistigung die Sprache, wodurch er wie einst Gluck, Reformator der Oper wurde.

Führen wir hier einige der gewöhnlichsten Operngebrechen an. — Vorher jedoch als Hauptsache: nach den Gesetzen der Aesthetik muß in jedem Kunstwerk eine Einheit herrschen, eine innere sowohl wie eine äußere. Gleiche Gesetze stellt die Dichtkunst, gleiche die Tonkunst und die andern Künste. Je größer der Inhalt, um so größer muß die Form sein, welche denselben aufnimmt. Ist das aber eine Einheit, wenn ein Ganzes — ein sein-Sollendes — wie die Oper, aus lauter kleinen, in sich fertigen Formen zusammengesetzt ist, wie Arie, Duett, Terzett, Chor, auch Ouvertüre? Was würde man von einem Drama sagen,

dessen Handlungen immer nur von den kleinen Formen des Liedes, Sonett und Triolett u. s. w. umrahmt wären? Das würde lauter einzelne kleine Bilder geben, die den Fluß der Handlung, folglich die Wahrheit zerstören. Oder wenn man sich gar einen Apoll, eine Laokoonsgruppe in Marmor gehauen denkt, dessen einzelne Glieder einzeln gearbeitet erst zuletzt, wenn alle fertig sind, aneinandergepaßt würden! Ebenso unkünstlerisch, die Idee eines Ganzen vernichtend, ist die alte Opernform mit ihren Einzelformen. Das vorgerückte künstlerische Bewußtsein der Gegenwart verlangt eine große Form für ganze Scenen und Akte (wie wir schon die finale's besitzen), in welchen die kleinen aufgehen oder nur da auftreten, wo die Handlung es **verlangt**, wo es **naturgemäß** ist. — So lange man in der Oper diesen Grundsatz nicht als allgemein gültig befolgt, so lange bleibt die Praxis hinter der Theorie zurück. — Lassen wir nun noch einige der Alltagssünden gegen jedes gebildete Gefühl und von denen die Opern wimmeln, folgen. Hieher gehören die läppischen Texte ohne Sinn, Verstand und ohne Wahrheit, wie man sie noch immer zum Componiren wählt; gehören die Menge von Unwahrheiten, die fast immer im Gefolge der Arien und anderer Formen auftreten, wie z. B. wenn die Situation einen einfachen lyrischen Gesang verlangt und statt dessen Coloraturen und Bravouren aller Art ertönen; oder, wenn die Handlung einen raschen Fortgang fordert, der ewig und ewig nicht folgt, weil die hergebrachte Form, die so in ein hohles Nichts zerfällt, noch nicht abgehaspelt ist; oder, wenn einer Arie, einem Duett, Terzett ꝛc. eine lange Einleitung vorangeht, wo der naturgemäße Fortgang das Gegentheil erheischt; und noch viel mehr derartige Widersprüche, von dem Unsinn des Dialogs gar nicht zn reden.

Das Alles hat schon Gluck erkannt und trat dem

energisch entgegen. Mozart aber, der nicht in seines Vorgängers Fußtapfen gehen konnte, weil seine Aufgabe, wie gesagt, eine von Gluck's verschiedene war, war trotz seiner Genialität mit all diesen Gebrechen behaftet; seine nächsten und ferneren Epigonen natürlich getreulich mit. Der Unterschied aber zwischen Diesen und Jenem ist der, daß Mozart bei seinen unendlichen Vorzügen, seiner Mannichfaltigkeit, dem Reichthum und der Schönheit seiner Gedanken, seinem genialen Schwung, jene Fehler ganz vergessen machte; bei seinen Nachfolgern jedoch, die diese Vorzüge alle entbehrten, die Fehler um so nackter und greller hervorstechen. Gluck stand vereinzelt da bis Richard Wagner seine geistige Hinterlassenschaft als legitimer Erbe antrat. Bei ihm ist derselbe denkende Geist, sind dieselben hohen Kunstideen voll idealer Reinheit, dasselbe Beugen und zwar das strenge Beugen, unter dieselben. Da ist derselbe Schwung, dieselbe Wahrheit, nur alles mehr herausgearbeitet und den heutigen Anforderungen gemäß erweitert, sowie auf eine höhere Stufe gestellt, als es bei Gluck's Lebzeiten möglich war. Er verlangt vor allem Texte mit dramatischem Kern, in denen der Geist der Zeit sich wiederfindet; verlangt, daß Dichtkunst und Tonkunst sich in der Oper eng verschmelzen, daß also nicht, wie bisher Gebrauch, die Dichtkunst der andern Dienerin ist, sondern Jedes zum Ganzen als dienendes oder herrschendes Glied, wie eben die Situation es gebietet, wirkt. Weiter verlangt er Auflösung der kleinen Formen in eine große Form, damit die Handlung, die dramatische Wahrheit nicht einer hergebrachten Form zu Liebe vernichtet wird.

Dieses die Grundzüge der Wagner'schen Kunstanschauungen, die, zu lebenskräftigen Principien erhoben, eine neue Schule, die „neudeutsche", hervorgerufen haben. Es sind dieses Grundsätze so einfacher und natürlicher Art, daß man sich wundern muß, sie bekämpft zu sehen. Daß die-

selben nicht nur ideale Schwärmereien, sondern praktisch ausführbar sind, hat Wagner bei seinen Werken „Tannhäuser" und „Lohengrin" bewiesen; und erfüllen sie noch nicht vollständig des Meisters eignes Verlangen, so ist zu erinnern, daß erst mit den Schöpfungen selbst diese Principien sich bildeten und erst nach diesen seine Schriften, in welchen er seine Ansichten und Ueberzeugung aussprach, entstanden sind; ist zu erinnern, daß, so lange die Welt steht, noch kein Reformator seine Ideen vollständig verkörpert hinzustellen vermochte: der Keim wird gelegt, aber sein Sprießen, Knospen und Entfalten wird der Nachwelt aufbewahrt.

Vielfach hat man Wagner den Vorwurf gemacht, daß seine Texte nichts Neues brächten, daß seine dem Mittelalter entlehnten Gestalten mit ihren Zaubereien, Wundern und übersinnlichem Wesen von seinen eignen Ideen weit entfernt lägen, man heutzutags keine Sympathien für sie haben könne. Die Stoffe oder vielmehr der Boden, dem sie entsprossen, ist allerdings nicht neu; auch die zum „Freischütz" und „Oberon" spielen im Lande der Sagen, nur mit dem Unterschiede, daß in den Wagner'schen ein ganz anderer Kern ruht. Moderne Ansichten, Gefühls- und Denkweise sind ihnen eingehaucht und erheben sie dadurch zu Gebilden der Neuzeit, und erwecken ihnen die Sympathien, die der „Tannhäuser" bereits weit und breit gefunden, die der „Lohengrin" sich zu erwerben anfängt.

Wir sind weit davon entfernt, in den Wagner'schen Texten etwas Mustergültiges, oder auf höchster Höhe Stehendes zu erblicken. Wagner tritt in ihnen den dramatischen Anforderungen und denen der Dichtkunst näher als je vor ihm ein Dichter gethan; seine Texte sind die interessantesten und poetisch schönsten, die die ganze Operngeschichte aufzuweisen hat. Warum soll man das nicht freudig aner-

kennen; warum den offenbaren Fortschritt verleugnen oder schmälern?

In der musikalischen Behandlung seiner Texte spricht sich fest und entschieden der Grundsatz aus, daß alles Hergebrachte, wo die Idee des Kunstwerkes es verlangt, derselben als Opfer fallen muß. — Man hat es ihm sehr übel genommen, daß er die Abgeschlossenheit der kleinen in der Oper enthaltenen Formen, zu Gunsten der Dramatik aufgehoben hat; man bezeichnete es als einen Hochverrath gegen unsere Classiker. So gut aber als Gluck in seiner Zeit **trotzdem** Bach, Händel und die Meister der neapolitanischen Schule, — deren Werke doch eben so gut wie die der Classiker unsterblich für alle Zeiten — die alte Arienform mit ihrem secondo parte und ihrem Da capo benutzt hatten, dieselbe zum Fortschritt der Kunst aufzuheben berechtigt war, eben so gut kann heute, **trotzdem** Mozart sich der bis Wagner gebräuchlichen Ausdrucksweise bediente, die alte Opernform zum Fortschritt unserer Kunst, — nämlich zu Gunsten der dramatischen Idee — zur Aufnahme unserer Kunstprincipien, umgebildet werden.

II.

Nachdem wir uns des einen Theils unserer Aufgabe — so weit es die von einem nicht ausschließlich musikalischen Blatt auferlegte Beschränkung erlaubt — entledigt, gehen wir zu „Elsa“ über, den Textauszug aus „Lohengrin“ (da anzunehmen, daß er nicht allgemein bekannt) vorausschickend.

Erster Aufzug. Scene: Aue an den Ufern der Schelde. König Heinrich der Vogler ist mit seinem Heerbann in Brabant, die Brabanter zum Heergefolg nach Mainz entbietend und da sie ohne Fürsten in Zwietracht,

Verwirrung und wilder Fehde leben, fragt er nach der Drangsal Grund. — Friedrich von Telramund klagt Elsa, die Tochter des Herzogs von Brabant, welche ihm von diesem auf dem Sterbebette nebst einem jüngeren Bruder Gottfried anempfohlen war, fälschlich des Brudermordes und geheimer Buhlschaft an. Entsetzen ergreift Alle. Elsa erscheint auf Befehl des Königs und tritt, ihr Gefolge von Frauen zurücklassend, verschämt in den Vordergund. Schüchtern und traurig hört sie die Klage, die Fragen des Königs; nur nach dem: „Bekennst Du Deine Schuld?“ ein: „Mein armer Bruder!“ hervorhauchend. Auf des Königs weitere Frage spricht nun Elsa in ruhiger Verklärung:

Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes K'agen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoll:
ich hört' ihn fernhin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf. —

Auf des Königs: „Elsa, vertheidige jetzt Dich vor Gericht!“ fährt sie ununterbrochen fort:

In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert,

so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke werth.
Mit züchtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein:
des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!

Alle sind gerührt; Telramund bleibt bei seiner Klage; sie wählen zur Entscheidung das Gottesgericht. Elsa wird gefragt, wen sie zum Streiter erkiese, und Alle horchen gespannt, glaubend den Namen des Buhlen zu vernehmen; aber es tönt:

Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin, —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin!

Dreimal war des Heerrufers Ruf ergangen, kein Streiter erschien für Elsa, die, in die Kniee sinkend, betet:

Du trugest zu ihm meine Klage,
zu mir trat er auf dein Gebot,
o Herr, nun meinem Ritter sage,
daß er mir helf' in meiner Noth!
Laß mich ihn sehn, wie ich ihn sah:
wie ich ihn sah, sei er mir nah!

Da, in höchster Noth, erscheint von fern ein Nachen, von einem Schwan gezogen, in dem ein Ritter steht mit glänzendem

Waffenschmuck; Elsa rührt sich nicht; mit gespannter Miene den Schilderungen des Volkes lauschend, bleibt sie wie festgezaubert und wagt sich nicht umzusehen. Der Nachen kommt indessen an und Lohengrin in silberner Rüstung, ein goldenes Horn zur Seite, entsteigt ihm zum großen Staunen und Wundern der Anwesenden. Bei seinem Anblick und dem des Schwans, erschrickt Ortrud, des Telramund Weib. Der Schwan schwimmt mit dem leeren Nachen wieder den Fluß zurück. — Elsa war während dieser ganzen Vorgänge wie von süßem Zauber gefesselt, ihr Auge ruhte nur auf ihn und als er frug, ob sie ohne Bang und Grauen seinem Schutze sich anvertrauen wollte, sinkt sie wie überwältigt zu seinen Füßen, ausrufend:

Mein Held! mein Retter! nimm mich hin!
Dir geb' ich Alles, was ich bin!

Nachdem ihm Elsa versprochen, **nie zu fragen: woher er kam, wie sein Nam' und Art,** geht es zum Gottesgericht, welchem Friedrich unter tapferer Wehr erliegt. Unter Jubel und Siegesweisen, der Wuth Ortrud's, dem Entzücken Elsa's, endet der erste Aufzug.

Zweiter Aufzug. Friedrich von Telramund, der Geschlagene und Geächtete, sitzt in dunkler Nacht mit seinem Weibe Ortrud — die Vertreterin des bösen Princips — auf der Stufe der Münsterpforte in wilder Verzweiflung sich anklagend, daß er von Ortrud bethört (die ihm angegeben, daß sie selbst dem Brudermord zugesehen, und er, wenn Elsa's Verbrechen bekannt, die Herzogskrone Brabant's tragen würde) sein Schwert gegen eine Reine gezogen; und nun sei das zertrümmert, sein Wappen gebrochen, sein Vaterherd verflucht, seine Ehre dahin! Ortrud weiß ihn wieder zu umstricken, indem sie ihm vorspiegelt, daß nur

ein Zauber das Gericht getäuscht, daß, so wie ein Zweifel in Elsa geweckt, und sie nach Lohengrin's Herkunft ihn früge, die Täuschung sich offenbaren, er seine Ehre wieder gewinnen würde. Rache brütend bleiben sie sitzen; da erscheint Elsa gegenüber, auf dem Söller der Kemenate; Ortrud sucht ihr Mitleid zu erwecken, ihr das Elend, welches ihrer nun wartet, schildernd. Tief erregt und von Mitleid ergriffen geht diese, um Ortrud die Thür zu öffnen. Ortrud wirft sich ihr, Demuth heuchelnd, zu Füßen, aber Elsa, ohne Arg, hebt sie auf:

> Steh' auf! O spare mir Dein Bitten!
> Trugst Du mir Haß, verzieh ich Dir;
> was du schon jetzt durch mich gelitten,
> das, bitt' ich Dich, verzeih' auch mir!

Ortrud sucht nun das Samenkorn des Mißtrauens gegen Lohengrin in Elsa's Herz zu streuen, die jeden Argwohn zurückweist. Inzwischen ist der Tag angebrochen; die Thürmer blasen ihr Morgenlied; der Burghof belebt sich. Der Heerrufer erscheint und macht bekannt, daß auf des Königs Befehl Graf Telramund in Acht erklärt, Lohengrin Herzog von Brabant, heute dessen Hochzeitstag u. s. w. sei. Als die Männer in den Palast zurückgekehrt, treten vier Edle und Friedrich zusammen, welche er aufzuwiegeln sucht. Edelknaben unterbrechen sie, indem sie für Elsa, die in Gott zum Münster geht, Platz machen. An der Pforte des Münsters unterbricht auf einmal Ortrud den Zug, macht Elsa den Vortritt streitig und bemüht sich von Neuem durch Hohn Zweifel in Elsa und ihrer Umgebung zu wecken. Elsa, betroffen, verweist sie zur Ruhe. Erst als der König und Lohengrin nahen, schweigt Ortrud. Elsa stürzt an Lohengrin's Brust und als dieser sie fragt, ob das Gift schon in ihr Herz

gedrungen, birgt sie ihren Kopf weinend an seinem Herzen. Der Zug bewegt sich feierlich, das Brautpaar an seiner Spitze, dem Münster zu; er wird abermals durch Friedrich unterbrochen, welcher (sich stützend auf das ihm von Ortrud Mitgetheilte) Lohengrin des Betruges, sowie der Zauberei anklagt und ihn nach Namen, Heimath, Stand und Ehren fragt. Dieser weist ihn zurück, da er nur Elsa eine Antwort schuldig sei; der König und die Edlen halten getreulich zu ihm; in Elsa's Herzen jedoch erhebt sich Zweifel. Friedrich tritt heimlich zu ihr und sucht diese noch mehr anzuschüren. Lohengrin, der die Aufregung Elsa's sieht, befreit sie von der Nähe Friedrich's und Ortrud's; sie sinkt tief erschüttert zu seinen Füßen.

Lohengrin.

Elsa, erhebe Dich! — In deiner Hand,
in Deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand: —
Läßt nicht des Zweifels Macht Dich ruh'n?
Willst Du die Frage an mich thun?

Elsa (in innerer Aufregung und Scham).

Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergeh'n!
Hoch über alles Zweifels Macht
. . . . . . soll meine Liebe steh'n!

Sie sinkt an seine Brust; — die Orgel tönt; — Glockengeläute.

Lohengrin.

Heil Dir, Elsa! nun laß vor Gott uns geh'n.

Die Männer und Frauen
(in begeisterter Rührung).

Seht! seht! er ist von Gott gesandt! —
Heil ihm! Heil Elsa von Brabant!

Der König führt Elsa und Lohengrin die Stufen zum Münster hinauf, Ortrud erhebt drohend ihre Hand, entsetzt darüber, schmiegt sich Elsa an Lohengrin.

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Aufzug. Das Brautgemach. — Rauschen des Hochzeitsfestes. Der Brautzug nähert sich unter Musik und Gesang. Rechts tritt Elsa mit einem Frauengefolge, links Lohengrin, geführt vom König mit Männern ein. Das Brautpaar bleibt in der Mitte des Gemachs, während sein Gefolge das Brautlied singt:

Brautlied.

Treulich geführt ziehet dahin,
wo Euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minnegewinn,
eint Euch durch Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, ziehe voran!
Zierde der Jugend, schreite voran!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei Euch gewonnen!
Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nehm' Euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich geführt ziehet dahin u. s. w.

Die Züge schreiten am Paar vorüber und singen während des Fortgehens:

Treulich geführt ziehet u. s. w.

Nachdem der Gesang verklungen, ist Elsa wie überselig an Lohengrin's Brust gesunken; dieser geleitet sie sanft nach dem Ruhebett.

Lohengrin.

Das süße Lied verhallt; wir sind allein,
zum ersten Mal allein, seit wir uns sahn;
nun sollen wir der Welt entronnen sein,
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n.
Elsa, mein Weib! Du süße, reine Braut!
Ob glücklich Du, das sei mir nun vertraut!

Elsa.

Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
Besitz ich aller Himmel Seligkeit.
Fühl ich zu Dir so süß mein Herz entbrennen,
Athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!

Lohengrin.

— — — — —

Wie sehr erkenn' ich unsrer Liebe Wesen!
Die nie sich sahn, wir hatten uns geahnt:
War ich zu deinem Streiter auserlesen,
Hat Liebe mir zu Dir den Weg gebahnt.
Dein Auge sagte Dich mir rein von Schuld,
mich zwang Dein Blick zu dienen Deiner Huld.

Elsa.

Doch ich zuvor schon hatte Dich gesehen,
in sel'gem Traume warst du mir genaht:
als ich nun wachend Dich sah vor mir stehen,
erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rath.
Da wollte ich vor Deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
als eine Blume duftend auf den Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen Deinem Tritt
Ist dies nur Liebe? — Wie soll ich es nennen
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll?

Wie, ach! Dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!

Lohengrin (zärtlich).

Elsa!

Elsa.

Wie süß mein Name Deinem Mund entgleitet!
Gönnst Du des Deinen holden Klang mir nicht?
Nur wenn zur Liebesstille wir geleitet,
sollst Du gestatten, daß mein Mund ihn spricht.
u. s. w.

— — — — — —
— — — — — —

Lohengrin.

— — — — — —
An meine Brust, Du Süße, Reine,
Sei meines Herzens Glühen nah!
— — — — — —
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um Dich verließ;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler als das meine hieß?
Böt mir der König eine Krone,
ich dürfte sie mit Recht verschmäh'n:
das Einz'ge, was mein Opfer lohne,
muß ich in Deiner Lieb' erseh'n!
Drum wolle stets den Zweifel meiden,
Dein Lieben sei mein stolz' Gewähr;
denn nicht kam ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her.

E l s a.

Hilf Gott! Was muß ich hören!
Welch Zeugniß gab Dein Mund!
Du wolltest mich bethören,
nun wird mir Jammer kund!
Das Loos, dem Du entronnen,
es war Dein höchstes Glück:
Du kamst zu mir aus Wonnen,
und sehnest Dich zurück!
Wie soll ich Aermste glauben,
Dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird mir Dich rauben
durch Deiner Liebe Reu'!

Lohengrin sucht Elsa zu beruhigen, aber sie:

Nichts kann mir Ruhe geben,
dem Wahn mich nichts entreißt,
als — gelt' es auch mein Leben! —
zu wissen — wer Du seist!
— — — — — —

E l s a.

— — — — — —
Den Namen sag' mir an!

L o h e n g r i n.

Halt ein!

E l s a.

Woher die Fahrt?

L o h e n g r i n.

Weh' Dir!

Elsa.

Wie Deine Art?

Lohengrin.

Weh' uns, was thatest Du!

Friedrich und vier brabantische Edle treten in diesem Moment mit gezücktem Schwerte ein. Elsa erblickt sie und reicht hastig Lohengrin das seinige. Dieser streckt Friedrich zu Boden, die Edlen lassen ihre Waffen sinken. — Elsa gleitet an Lohengrin's Brust langsam zu Boden.

(Ein Zwischenvorhang fällt).

Schlußscene. Scene wie Anfangs: Die Aue am Ufer der Schelde. Morgenröthe; endlich heller Tag. Der brabantische Heerbann gelangt nach und nach auf die Scene. Als die Brabanter eingetroffen, erscheint König Heinrich mit seinem Heerbann. Sie harren Lohengrin's, der die Brabanter anführen soll. Ein scheues Gedränge ist entstanden: die vier brabantischen Edlen bringen auf einer Bahre die verhüllte Leiche Friedrich's.

— — — — — — —

Die vier Edlen.

So will's der Schützer von Brabant:
wer dieser ist, macht er bekannt.

Elsa erscheint langsam, wankenden Schrittes mit großem Frauengefolge. Lohengrin, bewaffnet wie im ersten Aufzug, kommt ohne Gefolge feierlich und traurig, meldet, daß er die Brabanter nicht anführen könne, erklärt den nächtlichen Ueberfall und den Wortbruch Elsa's.

Lohengrin.

— — — — — — —

Zu lohnen ihres Zweifels wildem Fragen,
sei nun die Antwort länger nicht gespart:
des Feindes Drängen durft' ich sie versagen —
Nun muß ich künden, wie mein Nam' und Art.

Er erzählt in feierlicher Verklärung, daß im fernen Lande eine Burg liege, in deren Mitte ein lichter Tempel stehe. Ein Gefäß von wunderthätigem Segen, das einst eine Engelschaar vom Himmel gebracht, dessen Kraft alljährlich von einer Taube erneut werde, und das von reinen Menschen bewacht würde, sei da aufbewahrt. Die Ritterschaft des Grals sei mit überirdischer Kraft ausgerüstet, der Bösen Trug würde durch sie vernichtet, aber der Segen des Grals wäre von so hehrer Art, daß er des Laien Auge fliehen müsse:

Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu Euch hierher gesandt:
mein Vater, Parzival, trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.

Elsa sinkt vernichtet in seine Arme und in schmerzlicher Ergriffenheit kündet er, daß nun, da sein Geheimniß ihm entrissen, er scheiden müsse. — Im Hintergrunde erscheint wieder der Schwan mit dem Nachen; voll heftigen Schmerzes umarmt er Elsa, die, aller Kraft beraubt, in ihrer Frauen Arme sinkt. Lohengrin eilt rasch dem Ufer zu. Ortrud tritt nun mit wilder, frohlockender Geberde vor Elsa hin:

Fahr' heim! Fahr' heim, Du stolzer Helde,
Daß jubelnd ich der Thörin melde,
wer Dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!

— — — — — —

Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun gibt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär' länger er geblieben,
Den Bruder hätt' er auch befreit.

Lohengrin, der Ortrud's Worte noch vernommen, sinkt im stummen Gebet feierlich in die Kniee. Eine weiße Taube senkt sich plötzlich über dem Nachen; er springt auf, lös't des Schwanes Kette, worauf dieser untertaucht; an seiner Stelle erscheint Gottfried.

Lohengrin.

Seht da den Herzog von Brabant!
Zum Führer sei er Euch ernannt!

Er springt in den Nachen, welchen die Taube an der Kette faßt und fortführt. Ortrud ist mit der Entzauberung Gottfried's mit einem Schrei zusammengesunken. Elsa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf ihren Bruder, wendet sich dann nach Lohengrin, der den Blicken entschwindet, und gleitet entseelt in Gottfried's Armen zu Boden.

— — —

In Elsa erblicken wir ein Frauenbild, aus so unendlich schönem Stoff gewoben, daß wir verlegen sind, sie zu schildern. Es ist in ihr nicht die ideale Höhe, wie in der Elisabeth (im „Tannhäuser"), die dem Himmel entstiegen, dem Himmel nach vollbrachter Sendung wiederkehrt; es ist in ihr die **edelste Menschlichkeit**, die vom dunkeln, nur ahnungsvollen Leben sich zum Bewußtsein, zum lichten, klaren Bewußtsein hindurchringt und lieber untergeht, als dasselbe einmal empfunden, ihm entsagt. Das ist es auch, was bei Elsa hinreißt, begeistert und unwiderstehlich fesselt. In ihr

liegt eine ganze Frauen**geschichte** verkörpert vor uns; sie macht uns mitfühlen das Ringen und Kämpfen innerer Seelenmächte, die mit zwingender Nothwendigkeit Wahrheit, und ob auch Vorurtheil und Herkömmnisse sich dagegen stemmen, ob der Weg auch durch Dunkel und Nacht hinführt, verlangen. Dem Mittelalter entsprossen in ihrer romantischen Schwärmerei, ihrem unbewußten, mehr instinktmäßigen Handeln, klopft der Geist der Zeit bei ihr an und verlangt sein Recht; da dämmert des Bewußtseins Morgenröthe in ihr und die verlangt einen Tag, einen hellen, klaren Tag — dem der Untergang folgt. Das ist der Kern der Elsa, der, obgleich nicht vollständig herausgearbeitet, doch unverkennbar ist; der sie, — trotz des Gewandes längst verklungenen Sagenkreises, — zu einem ächten Gebilde moderner Zeit erhebt. Das ist auch zugleich ein Beweis, wie die Stoffe vergangener Romantik durch ihren ächt menschlichen Inhalt uns durchaus nicht so fern liegen, als Viele glauben, daß sie im Gegentheil, dichterisch behandelt und vom Geist der Zeit beseelt, wohl im Stande sind, unsere ganze Sympathie in Anspruch zu nehmen. Es hat schon mehrmals gerade Elsa harten Tadel erfahren; man hat sie als unwahr, undramatisch, sogar als höchst gewöhnlich der Neugier beschuldigt — wir können das Alles nicht finden. Von ihrem ersten Auftreten bis zu ihrem Zusammenbrechen erscheint sie uns als Bild ächter, edelster Weiblichkeit in steter folgerechter Entwickelung. Wer kennt nicht das den Entwickelungsjahren der Jungfrau eigenthümliche Träumen und Glühen; das der schönen Erscheinung sich vertrauende Hingeben? Den ganzen Liebreiz und Zauber dieses Stadiums offenbart Elsa in ihrer dem Lohengrin entgegenbringenden Gläubigkeit. Und wenn sie ihrem Retter ein Versprechen gibt, das sie unmöglich halten kann, so ist es die Macht des Augenblicks, welche sie überwältigt; ist es ihr eigenes noch unentwickeltes Wesen,

das sie dazu bestimmt. Die Liebe erwacht bei seinem Anblick in ihrer ganzen Glut und Innigkeit und nur Eines ist in ihr: die einer **Vergötterung** gleiche Liebe zu dieser Erscheinung voll Adel und Hoheit. Lohengrin ist nicht mehr ihr Retter, er ist ihr Gott. — Wir können hierin nichts Unwahres oder Unnatürliches finden, sondern nur eine psychologische Wahrheit. In diesem Versprechen, in diesem Vergöttern liegt das herrliche Eigenthum der Jugend, auf das in späteren Tagen der Mann mit Stolz, das Weib mit Entzücken zurückschaut — nämlich die vom Moment erzeugte Flamme der Begeisterung. die Ueberkraft der von der Erfahrung noch ungeschwächten idealen Lebensempfindung und Anschauung. — Wie matronenhaft und alles Gefühl vernichtend, würde Elsa erscheinen, wenn sie anstatt des „Ja" ein „Nein" auf die Frage gegeben oder gar — sich Bedenkzeit ausgebeten hätte! Und wenn sie endlich der Zweifel nicht mehr Herrin ist, mit klopfendem Herzen die Frage: „Wie sein Nam' und Art" ihren Lippen entgleiten läßt, da kann kein Tadel in uns aufkommen; mit tiefem Beben ihres sich hieran knüpfenden Unterganges gedenkend, müssen wir voll Ueberzeugung sagen: sie konnte nicht anders. — —

Das Gesetz der Liebe, als der Begriff **gegenseitigen Erkennens, vollständigen Verstehens** war es, was Elsa zum Bruch ihres Versprechens nöthigte. In der Stunde seligen Liebeslebens, in der Stunde, welche sie ganz und gar dem Manne zu eigen geben sollte, da empfand sie die ganze Kluft, welche zwischen ihr und dem Geliebten lag: **sie** der Erde entsprossen, **er** erscheinend in überirdischer Glorie! Das ist das tief Bedeutsame in der Liebe, daß Eines zum Andern sagt: ich kenne Dich wie mich; was Du denkst, was Du fühlst, das denk', das fühl ich mit! — und dieses **gegenseitige** Erkennen und Verstehen ist der Grundstein alles Glückes, der hinweggezogen oder fehlend, den heiligen

Tempel des Einsſein in einen Steinhaufen verwandelt. Es iſt darum ein Zug wahrhaften, zum Licht emporſtrebenden Seelenlebens, daß gerade in dem Augenblick, der ſie auf ewig dem **vergötterten Unbekannten, Unverſtandenen** verbinden ſoll, die ganze Größe des zwiſchen ihnen waltenden Mißverhältniſſes vor ihre Seele tritt und ſie die Frage, in der der Liebe ganzes Weſen ruht, an ihn richtet, die Frage, die da heißt. „Weil ich Dich liebe, **muß** ich Dich auch verſtehen; gib Dich mir zu erkennen und wenn es mein Tod iſt!?“ — Nicht mehr nur die Liebe athmende Jungfrau ſteht in Elſa vor uns, ſondern das Weib, welches in ihren Forderungen — der Idee des Erkennens gegenüber -- dem Manne gleich ſteht, **ihm gleich ſtehen muß,** wenn **ein** Glück **Beide** umſchlingen ſoll. — Dieſer Wortbruch Elſa's iſt die Nothwendigkeit der Liebe; in ihm liegt das ſich zu einer höheren Stufe menſchlicher Entwickelung, **zu der Stufe des Erkennens** durchkämpfende Weib; und wenn Elſa beim Scheiden des Geliebten, der Folge ihrer Frage, innerlich gebrochen zuſammenknickt, ſo iſt es eben ſo plump, eine Vollziehung gerechter Strafe für den Wortbruch darin erblicken zu wollen oder ſie als Neugierde zu erklären.

Ihr Untergang iſt nur die Beſiegelung ihres wahrhaftigen Ekennens der Liebe, iſt das mit dem Herzblut beſchriebene Blatt, welches ausruft: Lieber Tod als Lüge!

„Les Préludes“, *)

symphonische Dichtung von Franz Liszt,

und die Entwickelung der Instrumental-Musik.

Eine Studie.

1862.

„Was anders ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt. Die Liebe ist das leuchtende Frühroth jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glückes von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem seine holden Illusionen verweht, mit tödtlichem Blick seinen Altar zerstört, — und welche im innersten verwundete Seele suchte nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eigenen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trägt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen und „wenn der Drommete Sturmsignal ertönt“, eilt er, wie immer der Kampf heißen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden

*) Musikern empfehlen wir die treffliche Analyse des formellen Theils der „Préludes“ von Felix Dräseke. Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft von F. Brendel und R. Pohl; Jahrg. 1858.

ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewußtsein seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen."

Diese, dem französischen Dichter Lamartine nachgebildeten Worte führen uns in die vierte der symphonischen Dichtungen Franz Lizst's, in „Les Préludes" ein. Sie sind das Saamenkorn, gefallen in gestaltungskräftigen Boden, das Fundament und der Inhalt des Werkes, das den süßen Zauber und das Weh, die Kraft und Allgewalt der Liebe — den Kernpunkt alles Lebens — in tiefinnerlichen Zügen offenbart. Dichter haben die Liebe besungen in Worten und Tönen, Loblieder sind ihr erklungen von Homer, dem göttlichen Sänger, bis zu unsern Tagen; der Liebe Leid, der Liebe Freud' haben die Zungen aller Nationen verherrlicht und dennoch, dennoch will es uns bedünken, als hätten wir noch nie so ihre Sprache vernommen, wie in und aus diesem Werke. Nicht als ob noch kein Dichter oder Musiker vermocht, denselben Inhalt zu erfassen, nicht, als wäre der der Préludes ein absolut neuer — das Wie ist es, das hier so überwältigend auf uns einwirkt. Dieses Wie darzulegen, ist die Aufgabe, die sich diese Zeilen gestellt. Wie aber jedes Neue der Kunst nur im Zusammenhang mit dem Alten begriffen werden kann und dieser Zusammenhang den Schlüssel zum Verständniß bildet, so müssen wir zurückgreifen in das geistige Getriebe früherer Tage und uns das vergegenwärtigen, um endlich seinen Auslauf, d. h. die jetzige Stufe der Tonkunst und somit die der Préludes aufzufinden. Das Wie ergibt sich dann von selbst. Der erste Theil dieses Aufsatzes wird von der inneren Entwickelung der Instrumentalmusik — deren jüngste Blüte die Programmusik, wie sich zeigen wird — und der zweite Theil von den Préludes handeln.

I.

Die symphonischen Dichtungen gehören — und das sagt schon das Wort symphonisch — der Instrumentalmusik an. Diese hat vom Geist der Geschichte eine von der Vocalmusik verschiedene Mission erhalten, die Vischer in seiner Aesthetik § 796 wie folgt bezeichnet. „Die Instrumentalmusik“ — heißt es da — „ist nicht bloßer Gefühlserguß, sondern auch objektive Bethätigung des Vermögens der empfindenden Phantasie zur Hervorbringung mannichfaltiger, für sich selbst gefälliger und bedeutsamer Tonformen und Toncombinationen oder musikalischer Gedanken; sie ist freie Thätigkeit, die über dem Gegenstand schwebt, Thätigkeit der Phantasie, die nicht blos dem Gefühle dient, sondern auch des Gefühles sich als Stoffes bemächtigt, dessen künstlerische Abbildung oder Darstellung ihr selbst Zweck ist, sie verfährt freier, wie sie an sich selbst betrachtet freier, manfaltiger, formenreicher ist als der Gesang.“

Ehe es möglich war, das Wesen der Instrumentalmusik auf diese Weise zu fixiren, mußte sie manche Wandlung in sich erfahren und manche Entwickelungsfaser durchlaufen. Zu dem A gesellten sich nur langsam die anderen Theile des Alphabets. Das Vorbild an dem sie sich hinaufrankte, bis sie, kräftig an Körper und Geist, Selbstständigkeit und geistige Freiheit erlangte, war die Vocalmusik. Haydn war es bekanntlich, der sie vom musikalischen Dualismus der Oper zur selbstständigen Gattung erhob und ihr, wenn auch nicht einen reichen Inhalt, doch nach formeller Seite das Vermögen gab, einen solchen in sich aufzunehmen. Haydn's Standpunkt ist der eines Kindes, aber eines götterseligen Kindes, das harmlos einer jeden Blume, eines jeden Schmetterlings sich erfreut, das mit Entzücken im Blumenduft sich badet, dem jeder Kampf mit dem Leben und alle

inneren Conflicte fremd sind. Haydn, der Instrumentalist, und Haydn, der Oratoriencomponist, sind zwei streng zu scheidende Persönlichkeiten. Seine Militärsymphonie, in welcher er in seiner kindlichen Anschauungsweise durch Benutzung der Trommel und Trompete das Militärwesen genugsam zu kennzeichnen meinte, bezeichnet das Gesagte besser als Worte zu thun vermögen.

Mozart befindet sich, obgleich er der Harmlosigkeit und Schalkhaftigkeit seines Vorgängers tieferen Ernst, größere Mannigfaltigkeit und eine reiche Innerlichkeit hinzufügte, doch noch mit ihm auf gleichem instrumentalen Boden. Berufen, die Oper auf universelle Höhe zu bringen, mußte er das Reifen der Instrumentalmusik seinem Nachfolger Beethoven überlassen. Mozart steht mit dem Inhalt seiner Instrumentalschöpfungen noch im Einklang mit dem Allgemeinen. Sein Standpunkt ist der des sich zur Lyrik hinneigenden Epos. Es ist hier ungefähr dasselbe, wie bei unseren dichtenden Urahnen. Mit dem Volksbewußtsein, mit der Anschauung des Volkes, seiner Fühl- und Denkweise gleich, sind sie der Mund, der ausspricht, was ihm im Herzen ruht; nicht wie in ihnen die Welt sich spiegelt, nicht wie sie als besondere Individuen empfinden sagen ihre Gesänge: sie sind der Reflex der allgemeinen Empfindungs- und Anschauungsweise. Das Besondere macht noch nicht sein Recht geltend. Es schlummert noch in der Allgemeinheit, gefesselt in unbewußten Banden. Erst, wo eine Einkehr in das innere Leben und ein Abwenden von der sinnlichen Erscheinung, erst wo die Subjectivität dem Object gegenüber sich geltend macht und dieses in ihr Reich hineinzieht, entsteht eine neue Gattung der Dichtkunst: die Lyrik.

Dort ein Eins-sein des Subjects mit dem Object, hier ein Sich-trennen vom Object, dort ein Herausheben der Schätze des Volkes, hier ein Hineinsenken in das innere

Walten des Individuums, in das eigne Ich. Epik und Lyrik, diese herrlichen Früchte sich entwickelnden Geisteslebens, schaaren sich aber wieder um Eines und sind nur Glieder eines Leibes. Und wie die Krone des ganzen Menschen das Haupt, wo alle Nerven sich treffen und der Phosphor zum Gedanken sich entzündet, so bildet das Drama, als das Kind der Freiheit des Gedankens, den Gipfel der Dichtkunst.

Alle Künste sind verwandt, alle haben ein und denselben Entwickelungsgang, den sie wieder mit sämmtlichen Wissenschaften und der ganzen Menschheit gemein haben. Nicht oft genug kann darauf hingewiesen werden, daß die Geschichte mit ihren hundertfachen Verzweigungen eine ewig strömende Wahrheit, wie die Mutter aller Weisheit ist. Verstand und Vernunft bilden sich in ihrem Umgang, der ganze Mensch wird durch ihr Erfassen und den Grundgedanken, der sich durch sie erhaben zieht, gehoben und geklärt. In ihr findet er sich wieder und seine Bestimmung, lernt er sich erkennen als Glied des großen Ganzen, das in ihm sein Glück, ohne es nur maßloses Elend findet. Menschheit, Wissenschaft und Kunst! diese drei sind der mächtig, ewig tönende Dreiklang unseres Daseins, der unzertrennlich schafft und wirkt, und durch den Zusammenschlag seiner Töne Leben dem Leben gibt. . . . .

Mozart ist überwiegend Epiker, aber die Lyrik durchwebt mit goldenen Fäden seine Instrumentalgebilde und gibt ihnen jenen Zauber, der unser Herz und unsere Sinne umstrickt, unser inneres Leben mit magischem Band in seines hineinzieht und die Seele mit süßen Regungen füllt. —

Beethoven's frühere Werke sind mit demselben Schmelz geschmückt — man erinnere sich der schönen, Salieri gewidmeten Sonaten Op. 12 — und doch wie anders! Schon träufelt der Schmerz in einzelnen heißen Tropfen hernieder,

schon drohen sie die Harmonie, die keine Gegensätze duldet und ihr Wesen in der Einheit der Stimmungen findet, zu zerstören. Was helfen alle Bannbullen der Kritiker und Musikgelehrten, was alle Lehren und Formeln der Contrapunktisten, die aufgehobenen Finger und dräuenden Augen der Kunstlehrer und Zünftler? — Das Genie geht seinen Weg, wie der Gott in der Brust es gebeut. — — Je reifer Beethoven wird, um so mehr zieht er sich von Außen nach Innen, in seine eigene Welt, zurück. Das Band der Einheit ist gelöst und das besondere Individuum läßt seine ihm eigenthümliche Sprache hören. Die Sprache des Schmerzes ist es, die zunächst ertönt. Aber nicht des Schmerzes, der sich zerstörend und vernichtend auf das ganze Innenleben wie ein Nessosgewand breitet: es ist der eines Titanen, der eine Götterwelt in sich trägt und mit allen Mächten der Erde kämpft, um sie als Sieger der duldenden Menschheit zu erringen; es ist der der Kraft und nicht der Duldung, der im Kampf zum Erzeuger wird und neues Leben bringt, der, der stählt und schirmt und feit. **Durch Schmerz zur Wahrheit und zum Licht**, heißt die Devise der Beethoven'schen Werke. Innen ruht, Innen duldet, kämpft und siegt er.....

Das Reich der Lyrik mit seinen tausendfachen Strömungen ist erschlossen. Aber auch hier bleibt die Instrumentalmusik nicht stehen. Gegensätze arbeiten sich aus der früheren Einheit heraus, die durch ein neues Element wieder zu einer Einigung gelangen. Diese Einigung der sich erst widerstreitenden Elemente ist aber himmelweit verschieden von der früheren Einheit oder dem Ausgangspunkt. Wie die Gemüthsruhe des Jünglings verschieden ist von der durch Erfahrung und Bekämpfung innerer und äußerer Mächte reifen Mannesseele, so verhalten sich diese beiden Einheiten zu einander. Das die Gegensätze ver-

einende neue Element in den Beethoven'schen Werken ist der Humor.

Der Humor gehört bekanntlich dem Gemüthsleben an. Er ist eine Macht des Gemüthes, eine sittliche Begeisterung. Das Erhabene namentlich — nach Vischer — erfaßt er in seinen höchsten Formen und verfolgt es in seine Tiefen als subjectives Leben. Der Humor setzt eine Persönlichkeit von gebrochenem unendlichem Gehalt voraus, die nothwendig, als entwickeltere oder unentwickeltere Anlage den Blick in das eigne Innere und in den Widerspruch der Welt frei hat, und sich durch ihn, da er über dem Leben und seinen Ereignissen schwebt, über ihre Leiden und Schmerzen erhebt. Der Erfahrung und Bildung angehörend, ist er ein im Kampf und Schmerz gebornes Selbstbewußtsein. Aber nicht einseitig bemächtigt er sich des eignen Ich; er zieht die Außenwelt in seine Innenwelt und diese ist ihm nun das Bild und der Brennpunkt aller Gegensätze, Widersprüche und Conflicte, der eignen, wie der der Welt. Der Humor hat, indem er das Ich zur Welt erweitert, einen allgemeinen Inhalt. —

Dieses Erweitern des Ich, dieses Einswerden des Subjects mit dem Object, das ebenso bewußt wie unbewußt sich vollziehen kann, spricht sich bei keinem Componisten mit solcher Stärke aus, wie bei Beethoven. Ausgestattet mit einer unendlichen Gemüthstiefe und idealem Sinn, mit starkem Gerechtigkeitsgefühl und glühender Vaterlandsliebe, war er — wie allgemein bekannt — mit voller Ueberzeugung Republikaner. Und nichts war so geeignet wie die napoleonischen Kriege, seinen Haß gegen Unterdrückung und Fremdherrschaft, seine Sehnsucht nach dem Tage, der dem Vaterland Freiheit bringen sollte, zu hellen Gluten zu schüren. Diese Stimmungen legten sich in sein Schaffen; in der Symphonie Eroica ward die Sache der Nation

zu seiner eigenen. Während er in seinen früheren Werken nur sich, sein Weh, seine Lust und Kämpfe aussprach, so ist es jetzt das allgemeine Weh, der allgemeine Klageruf, der mit seinem Schmerz und mit seinem Ruf nach Freiheit vermengt ist. Und wahrlich, markdurchdringend, markerschütternd (namentlich in der Eroica) ist dieser Ruf, dieser Freiheitsschrei, der wie eine Lawine sich zur vernichtenden Gewalt zusammenballt! — In seiner neunten Symphonie ist die Größe des Inhalts noch gesteigert. Die Nation hat sich erweitert zur Menschheit:

„Seid umschlungen Millionen,
„Diesen Kuß der ganzen Welt!“

So tönt es hier mit siegender Allgewalt. —

Wenn Epik und Lyrik erschlossen und durchlaufen, so entfaltet sich die letztere, nachdem sie in das subjective Empfindungsleben eingegangen, wieder zum Epos, zum Object, und beide (Lyrik und Epos) in ihrer Ineinsbildung ergeben sich als eine dritte Kunstform, als das Drama. „Das Drama fordert einen Geist, der im Subjectiven selbst ganz objectiv ist, der daher, wenn er sich ausspricht, den Gegenstand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt ausspricht; es ist eine totale Umsetzung, die reinste Reproduktion des Traumes im hellen Wachen.“ — Es läßt sich zwischen diesen Worten und denen über Beethoven, wie über den Humor gesagten, eine gewisse Analogie des Inhalts nicht verkennen. Die Künste haben nicht nur einen gleichen Entwickelungsgang, sie haben auch ein gemeinsames System. Wie der Gipfel der Dichtkunst das Drama, so ist das Drama der Gipfel der Musik. Das musikalische Drama, worunter Viele irrthümlich die Oper verstehen, — wir erwähnen das, um diesen Irrthum nicht zu nähren oder Mißverständnisse hervorzurufen — ist erst seit kaum mehr als

einem Jahrzehnt von Richard Wagner begründet und folgt in seiner Anlage denselben Gesetzen wie das recitirende Drama, die sich aber in der Ausführung nach den der Natur der Musik zu Gebote stehenden Darstellungsmitteln verändern, d. h. sich anpassen. Die Oper ist in der Musik der Herold des Drama.

Die Instrumentalmusik ist die Gattung, welche vorzugsweise dazu bestimmt ist, den Reichthum der Lyrik zu entfalten. Wie aber die Musik in ihrer Vollbedeutung die Gattungen einschließt und diese Gattungen berufen sind die drei Hauptformen der Kunst (Epik, Lyrik, Drama) zu vertreten, so stellt während ihres Entwickelungsganges eine jede Gattung oder Sonderkunst ebenfalls die drei Hauptformen der Kunst, die aber je nach dem Wesen der Sonderkunst begränzt sind, in sich dar. Die Lyrik der Instrumentalmusik kann sich steigern bis zum dramatischen Leben. Dieses dramatische Leben, welches, wie oben erwähnt, durch das Verschmelzen des Subjectiven mit dem Objectiven entsteht, ist der Instrumentalmusik durch Vermittlung des Humors von Beethoven zugeführt. Die D-moll, Cis-moll-Sonate, die Symphonie Eroica, die neunte u. A. sprechen hiefür. Noch aber war die Bereicherung und Erweiterung der Instrumentalmusik nicht bis an ihre Gränzen geführt, sondern nur deren Grundstein gelegt. Die Gegenwart erst, die das Tiefgeistige in den Schöpfungen Beethoven's erkannte, zog die Consequenz seines Neuen nach Seite des Inhalts und der Form. Die symphonischen Dichtungen, die Programmmusik sind ihre herrlichen Früchte.

Die symphonischen Dichtungen wurzeln in dem nachgewiesenen dramatischen Leben. Sie gehören nicht mehr dem Individuum (Subject), sondern der Menschheit an, sie sind Bilder aus ihr. Nicht ausschließlich der Kampf und das Leben der Nationen oder der gesammten Menschheit ist wie

bei Beethoven ihr Inhalt, sondern auch die besonderen Kämpfe, wie sie sich in einzelnen hervorragenden Menschen darthun. Die Geschichte, der Sagenkreis der Völker zeigen deren gar manche und jede Seite des Gemüthslebens könnte von einem solchen vertreten werden. Von den symphonischen Dichtungen ist jede ein Stück Menschengeschichte. — Daß Liszt es war und ist, der die Instrumentalmusik auf Grund der Beethoven'schen Erweiterung so gestaltete, braucht kaum der Erwähnung. Es ist dieser Vorgang an sich nicht absolut neu, er ist nur ein Beweis mehr, daß die Entwickelung der Künste auf ewigen Gesetzen beruht, die von keiner Zeit verleugnet oder umgestoßen werden können.

„Vom Allgemeinen zum Besonderen, — vom Besonderen zum Allgemeinen" — das ist die Bewegung des sich in Künsten und Wissenschaften verzweigenden Lebens. Liszt hat, nachdem Beethoven den Boden des Besonderen, des Subjects, betreten, und von da zum Allgemeinen vorgeschritten ist, diese Bahn weiter verfolgt. Beethoven's Genius fand den Weg zum Allgemeinen durch einen bestimmt ausgeprägten Gedanken, der sich seiner Gemüthskraft entwandt und diese zugleich entzündete. „Seid umschlungen Millionen ꝛc." — Hierin liegt die Erweiterung des Gefühls zur Idee. Bei Beethoven war sie eine mehr vereinzelte Erscheinung, sie war das Prophetenwort, hineingeschleudert in die Zukunft, dessen Geheimniß Liszt für die Instrumentalmusik zu lösen begann. Was bei Beethoven vereinzelt blieb, ward durch Liszt Princip. Er pflanzt die poetische Idee in das musikalische Erdreich, welchem nun in reicher Fülle herrliche poetische Gebilde entsprossen. Der Unterschied zwischen beiden ist vom ideellen Standpunkt aus der, daß bei dem älteren Meister Gefühl und Gedanke sich in einem Brennpunkt — Menschheit, Freiheit — vereinen, der jüngere aber denselben in periphe-

rische Strahlen auseinander zu legen begonnen hat. — Betrachten wir diese neue Musik genauer.

Der Zweck des Drama ist der Kampf um Ideen, die durch handelnde Personen dargestellt und durchgekämpft werden. Bleibende Wahrheiten und Sentenzen sind ihr Kernpunkt. Die Musik an sich kann nicht um Ideen kämpfen, kann nicht handeln; ihr fehlt hierzu die Allen verständliche Sprache, die jedes Wort und jeden Gedanken auszusprechen vermag; sie kann nicht handeln, ihr Schauplatz ist die unsichtbare Welt: das Gemüth. Wie aber im Reich der Gedanken und Ideen Ewiggültiges, von der Zeit Unantastbares wirkt und schafft, so hat das Gemüth seine ewigtreibenden Mächte. Diese treibende, Thaten gestaltende Gemüthskraft, der Kampf der Seele, ist das dramatische Leben, dessen Schauplatz in dem idealen Raum innerer Vorstellung liegt. In diesen hat der Hörer hineinzusteigen, um das in inneren Schachten Ruhende zu erschauen. Das dramatische Leben endlich festigt sich zu bestimmten Bildern, Gestalten und Charakteren, die zu Trägern des diesen Bildern, Gestalten und Charakteren innewohnenden Gemüthslebens und seiner Kämpfe werden. Eine Ueberschrift, ein Programm deutet nun die Intention des Tondichters an. „Nach dem Gewitter“, „Festklänge“, „Les Adieux, l'Absence et le Retour“, „Orpheus“, „Tasso“, „Prometheus“ u. A. sind solche. Die Formen können sich dem Einfluß des neuen Inhaltes nicht entziehen; sie gestalten sich dem anpassend um, und auf Grundlagen der alten Formen entstehen neue. Die Richtschnur für dieselben wird die poetische Vorlage. Hauptgesetz ist die psychologische Entwickelung des Grundgefühls, was musikalisch durch die thematische Arbeit, d. h. durch die Entwickelung, Entfaltung und Umgestaltung des Grundthemas (wie wir unten zeigen werden) erlangt wird. Um das darzustellende Innenleben

zum greifbaren Bild oder Charakter zu erheben, zieht die Musik mit Hülfe der Phantasie äußere Gegenstände malend in ihr Leben hinein, wie z. B. Haydn in seiner „Schöpfung“ die Tauben girren läßt, Beethoven in seiner Pastoral-Symphonie das Murmeln des Baches nachahmt u. v. A. Diese Malerei ist nur secundär und dient dem Gefühlsleben als Staffage, ist aber, trotzdem sie nur der Topf zur Pflanze, ein nothwendiges Hülfsmittel zur Darstellung instrumental-musikalischer Dramatik. Um dem Hörer das Folgen zu erleichtern, schickt der Künstler ein Programm, welches die Hauptmomente seiner Dichtung andeutet, voraus. An dieses halte er sich, ohne sclavisch die Musik dem Wort unterordnen zu wollen; sein richtigster Gebrauch ist das blose Ueberlesen, so, daß es nur ein Vorbereiten, aber wo möglich ein innerliches Vorbereiten für das zu Hörende ist. Der Hörer bemühe sich, mit dem Gemüth und der Phantasie zu hören, dem Grundsatz zufolge: daß ein dem Gemüth und der Phantasie entsprossenes Kunstwerk, auch mit diesen Organen erfaßt sein will.

Die Instrumentalmusik ist, wie oben gesagt, nicht bloßer Gefühlserguß, sondern auch Phantasiespiel, nicht bloße Sprache des Herzens, sondern auch objective Bethätigung des Vermögens der empfindenden Phantasie, die nicht blos dem Gefühl dient, sondern auch des Gefühles sich als Stoffes bemächtigt, dessen künstlerische Abbildung ihr selbst Zweck ist.

Da haben wir die ganze Programmmusik! — Die Kämpfe und Leiden eines Prometheus, die Sehnsucht des Orpheus, die Todesqual Mazeppa's. Was sind das doch für Gestalten voll dramatischen Lebens und innerer Kämpfe, die in der Menschheitsgeschichte sich immer wieder, wenn auch in anderer Form, wiederholen werden! Hierin spricht sich

das Ewig-Wahre des Gefühls, wie im Drama das Ewig-Wahre der Ideen aus.

Und nun noch einmal einen Rückblick! — Haydn ist der Begründer der Instrumentalmusik und ihrer Formen; Mozart durchdringt sie mit schönem, dem Allgemeinen angehörendem Inhalt; Beethoven befähigt Formen und Inhalt zur Aufnahme und Aussprache des Gemüthslebens, welches einerseits dem besonderen Individuum, andrerseits aber den gesammten Individuen, der Menschheit, angehört; Liszt baut auf dem von Beethoven errungenen weiter und wendet sich, fußend auf dieser Grundlage, die alle anderen früheren Entwickelungen in sich vereinigt, zur poetischen Idee. Epik, Lyrik, Drama sind das Nacheinander und Zugleich, Töne und Vollakkord der Kunst.

Somit haben wir nach Kräften, auf geschichtlicher wie aesthetischer Grundlage die Entstehung, Entfaltung und hiemit die Berechtigung der Programmmusik nachzuweisen gesucht. Und sollte es uns nicht so gelungen sein, wie es uns am Herzen liegt, nämlich in leicht verständlicher Form, ohne ein Zuviel, ohne ein Zuwenig, den Gegenstand dargestellt zu haben, so bitten wir uns damit zu entschuldigen, daß wir zum ersten Mal diesen, einer einfachen Fassung widerstrebenden Stoff behandeln.

Wir wenden uns nun zu den Préludes.

II.

Ein Leben seltener Kraftentfaltung entrollt sich dem geistigen Auge des Hörers der Liszt'schen Préludes. Zartheit, Schmelz, unendliche Weichheit und Hingabe, treten in Begleitung zermalmender Gewalt, Kraft und Begeisterung auf. Und doch kein Durcheinander und contrastirende, um

Effect zu erregen, aufgesetzte Lichter, wie es bei manchem Instrumentalisten, der das in seiner Schule Erlernte wieder zu Kauf trägt, zu bemerken ist. Einheit in allen Gegensätzen, Wahrheit im Grundgedanken und in der Empfindung, psychologische Entwickelung beider, Mannigfaltigkeit der Rhytmik, klare Melodienzeichnung, Reichthum der Harmonie und glänzende Instrumentation sind nach inhaltlicher, formeller und technischer Seite die Haupteigenschaften der Préludes.

Ein Grundgedanke, eine Idee — Kernpunkt und Sonne des Ewig-Wahren — zieht sich durch das Ganze. Es ist die Liebe, deren Thaten gebärendes Leben in mächtigen und weichen, schwellenden und klärend-erhebenden Tönen erklingt; aber so erhebend und so hehr, daß man am Schluß ausrufen möchte: „Vor Andern fühl' ich mich so klein", und doch zugleich das Frohlocken der siegenden Wahrheit, das nicht drückt, sondern hebt, tief empfindet.

Wie ein Grundgedanke dem Werk zu Grunde liegt, so beruht seine ganze Entfaltung auf einem musikalischen Thema. Nur aus drei Tönen — c, h, e — besteht dieses Thema, welches vom Streichquartett ohne jede harmonische Umhüllung, nach zwei Einleitungstönen, leise angegeben und melodisch in abnehmender Bewegung einige Takte weitergeführt wird und verklingt. Nach langer Pause wiederholen sich einen halben Ton höher, durch eine reiche Schwellung gesteigert, die Einleitungstakte; die Blasinstrumente treten hinzu, und allmälig erstarkend, wiederholt sich der Anfang noch viermal und leitet nun durch den Dominantseptakkord in den ersten Hauptsatz ein. In dieser Einleitung, ein Andante (4/4), liegt ein noch von Nacht umgürtetes Bewußtsein, in welches seine Ahnung hineindämmert, und das, von ihr getroffen, machtvoll dem Licht zudrängt. Der erste Hauptsatz, ein Andante maestoso 12/8 Takt C-dur, der

Einleitung entwachsen und mit dieser durch das Thema eng verbunden, hat einen reiferen Charakter. Das Thema, welches dem obenangeführten entquollen und von Blasinstrumenten ausgeführt wird (Urthema wollen wir die drei Töne nennen), ist erweitert, entwickelter und verkündet eine unbeugsame Kraft. Breite Akkordharpeggien, den Violinen und Bratschen übergeben, weben um das markige Thema einen strahlenden Kranz. Das Dämmernde der Einleitung ist vor dem Licht des Bewußtseins erblichen und eine erste Begeisterung, die alles Große und Edle einsaugt, die noch unberührt von dem Misere des Lebens, der eigenen Kraft vertrauend, Erd und Himmel stürmen zu können glaubt, ertönt. Das Erhabene und Schroffe solcher ersten Feuerglut hat Liszt prachtvall durch die Verwendung großer und kleiner Dreiklänge — es ist in der That in den sämmtlichen Harmonien dieses Satzes, die überraschend in ihrer Folge sind, nicht eine einzige Dissonanz, wofür Liszt der moderne Palästrina genannt werden könnte — erzielt. Der zweite Theil des Satzes ist noch drängender und kühner als der erste. Die Pforte des Himmels öffnet sich auch dem Himmelsstürmer, des Himmels Schönstes wird ihm zu Theil und der Liebe ganzen Zauber offenbart ein neuer Satz. Im gleichen Tempo des Andante maestoso bewegt er sich durch 9/8, 12/8 und 4/4 Takt und modulirt von C- nach E-dur. Das Thema, innig und lieb, überraschend und neu, bekundet sich doch bald dem geübten Hörer und Partiturenleser als schon dagewesen, als verwandt mit den früheren Themen und aus dem Urthema gebildet. Seine drei Töne, aber eine große Terz erhöht, in der Zeitdauer verlängert und vom Cello getragen, sind der Anfang einer seligfließenden Melodie, die auf den weichen Wellen einer überaus zarten Begleitung dahinfließt. Wie die Kraft sich vor der Schönheit beugt, wie das Ringen nach Idealem in der

Liebe und durch die Liebe erst seine Weihe und volle Wahrheit erlangt, so geht die Kraft nun auf in diesem neuen innig, unendlich hingebenden Gefühl. Ein neues Thema, von Hörnern ausgeführt und von Harfen begleitet und dem andern verwandt, tritt hinzu und verwebt sich mit ihm: das Glück ist gewonnen. Die ganze Glut des Südens, die Innigkeit des Nordens, die Formenschönheit der romanischen und die Gemüthstiefe der germanischen Kunst scheinen hier zu Eins geworden. Liebesschauer, Liebesentzücken, sonniges ungetrübtes Himmelsglück steigern sich bis zur wehgebärenden Wonne.

Die Sonne scheint nimmer gleich hell dem Sterblichen. Je höher die geistigen Anlagen, je mehr das Leid. Je tiefer das Gemüth, je herber der Schmerz. Je heißer das Streben, je härter der Kampf. In die höchsten Wonnen greift in unserm Satz schonungslos ein vernichtendes Etwas. Das Glück ist erstorben. . . . Ob das eigne Ich es war, der Widerspruch der menschlichen Natur; ob Zweifel, ob Ahnung einer unheilbringenden Zukunft? . . . Das Glück ist erstorben. Bangen, Wehmuth, Liebe, Thränen, Erinnerung füllen die leis weinende Seele. — Wie „im Grauen düstrer Nacht" naht nun der Sturm (1/4 Allegro ma non troppo). Unnachahmlich ist der Sturm durch verminderte Septimenakkorde gegeben, die von der Tiefe nach der Höhe drängen und endlich in Mark und Bein durchschneidenden chromatischen Folgen, die Schmerzen der Seele auf ihre höchste Spitze getrieben, lösen. In einem Allegro tempestuoso (12/8, A-moll), in welches der vorige, ein Uebergangssatz, ausläuft, entfesseln sie sich. Die Themen der beiden Sätze sind abermals dem Urthema entsprossen. Die Höllenqualen eines Tantalus können nicht herzzerreißender sein, wie der Sturm, der sich entladet. Blitzen gleich in schwarzer Nacht, durchflackern

die Funken des leidenschaftlichsten Schmerzes den Kampfplatz. — Der seelenstarke Mensch kann nie solchen Stürmen unterliegen. Mit kräftiger Hand ergreift er das Steuer des Lebensbootes und treibt es ans rechte Ufer. Gepanzert mit dem Vertrauen auf die eigene und mit dem Glauben an die gottwaltende Kraft, da läßt sich kämpfen und streiten, da läßt sich siegen. — Sämmtliche Accente der Leidenschaft nehmen nun die entschlossene Form eines Marsches an, in dem die ganze Summe dem Leid entwundener Thatkraft liegt. Noch zuckt der Schmerz in seiner ganzen Tiefe, doch gefahrlos für das Ich: dem sittlichen Menschen ist er eine Staffel zur höhern Vollkommenheit. Und so drückt dieses Nachtgemälde in den Préludes nicht nieder, es zerschmettert nicht, es richtet auf. — — Der Kampf ist ausgekämpft und mildere Regungen machen sich geltend. In B-dur erklingt ein schon einmal gehörter Ton: Erinnerung früheren Glückes. Der Schluß des Liebessatzes (früher in E-dur) wiederholt sich; das Bang-Ahnende aber hat sich in milde Sehnsucht verwandelt, in Sehnsucht nach Ruhe. Diese Empfindung fließt hinüber in den nächsten Satz, der sie befriedigt. Ein Alegretto pastorale, dessen reizendes, schalkhaftes Motiv auf einem köstlichen Hintergrund von Quartett- und Harfenklängen ruht ($^6/_8$ A-dur), athmet die selige Ruhe des Landlebens. Die Lieblichkeit, Anmuth und Frische dieses Satzes, dem wir nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen haben, zu schildern, muß uns der Leser erlassen. Stimmungen wie die im Pastorale können nur empfunden, aber nicht beschrieben werden. — „Die liebliche Stille des Landlebens" kräftigt den Menschen. Einzig ist dies durch das Einflechten des Liebesthema wiedergegeben. Breiter und nachhaltiger als im Anfang entfaltet es sich jetzt; die beseligenden Empfindungen werden zur Liebe, die bis zu jener Höhe schwillt, von der man sagen kann, daß sie

der Impuls alles Lebens ist. Die Liebe gibt nach Schmerz und Kampf den durch sie geläuterten Menschen in seiner vollen Kraft dem Leben zurück.

Dem Pastorale, oder vielmehr dem aus dem Pastorale neu gebornen Liebeslied, entströmt nun ein Marsch, dessen Thema, so neu es klingt, doch nur das kraftvoll rhytmisirte Liebeslied ist. Dieser Marsch ist von solch harmonischem Glanz, von solch energisch=strahlendem Gepräge, solchem Adel, solcher Hoheit und überwältigender Größe, daß wir für seinen Inhalt kein anderes Wort haben, als das des greisen Sophokles:

Vieles Gewaltige lebt, doch nichts
Ist gewaltiger, als der Mensch. —

Wir nahen uns dem Schluß. — Das Leben eines reich begabten, von sittlicher Stärke getragenen Menschen liegt hinter uns. Vom Unbewußten zum Licht, zum ersten heißen Streben, zur Liebe, Kampf und Sieg! Was sagt der Schluß? — Wieder erklingt das erste Andante maestoso und wie feierlich und wie hehr! Nicht mehr die schroffe, wenn auch erhabene, doch trotzige Begeisterung tönt wie beim ersten Mal. Die Flamme des geläuterten Bewußtseins erzeugt eine Begeisterung, die des Irdischen baar und ledig ist; sie ist der Schlußstein menschlicher Entwickelung: sittliche Freiheit. — — Vier Schlußakkorde, breite Dreiklangsfolgen, schließen diese Préludes feierlich und würdevoll ab.

Unsere Aufgabe, nämlich das in der Einleitung dieses Aufsatzes ausgesprochene „Wie“, hoffen wir durch das nachgewiesene ethische Moment und dessen psychologische Entwickelung in den Préludes gelöst zu

haben. Viel ließ sich allerdings noch über deren formellen Theil, sowie über den der neuesten Instrumentalmusik sagen, was aber speciell den musikalischen Fachblätttern überlassen werden muß. Was die Parteifragen und die Parteiungen selbst, die sich über und um die neue Instrumentalmusik gebildet haben, anbetrifft, so lassen wir sie unberührt. Jede Partei zerstiebt vor dem mächtigen Klang der Wahrheit, die eine geht in ihr auf, die andere durch sie unter, das Wahre aber bleibt ewig.

Beethoven's „Ruinen von Athen",
mit neu bearbeitetem Text von R. Heller.*)

1860.

Obgleich viele unserer Concert-Institute die Aufgabe verfolgen, die Tonschöpfungen Beethovens dem allgemeinen Verständniß näher zu bringen, und diese auch immer mehr Eigenthum des Volkes werden, so ist doch ein Werk dieses Meisters, „Die Ruinen von Athen", welches, trotzdem es höchst einfach in seiner Gestaltung, wie leichtfaßlich in seinen Ideen, trotzdem es wenige Werke giebt, die gerade so sehr wie dieses sich eignen, einen feststehenden Platz in den Repertoiren großer und kleiner Gesangvereine einzunehmen (zumal die Schwierigkeiten der Ausführung selbst von geringen Kräften zu überwinden sind), dem Publikum noch fremd blieb. Der Grund lag am Text, der einst für das Theater bestimmt, in seiner mehr als trivialen Fassung sich dem heutigen Publikum, weder auf dem Theater noch im Concertsaal vorführen ließ.

Die „Ruinen von Athen" verdanken ihre Entstehung der Einweihung des Pesther Theaters 1812. Ein Melodram sollte die Festlichkeit eröffnen. Zwei Männer von Ruf

---

*) Für die Aufführung des philharmonischen Vereins in Hamburg.

suchte man zur Verwirklichung dieser Idee zu gewinnen. Es waren dieses Kotzebue, der damals das Volk und die Bühne mit seinen trivialen Lustspielen beherrschte und der schon damals hochgeachtete, wenn auch nicht verstandene Beethoven. Fürwahr, eine Zusammenstellung, die uns lächeln macht wie eine andere — Flotow und Shakespeare — die ihre Entstehung nur einer unmündigen Zeit, die im Drange „das Berühmteste“ zu geben den Maßstab vergaß, verdanken konnte. Die Zeit hat gerichtet: der eine Stern ist längst erloschen; der andere aber leuchtet noch immer in ungeschwächtem Glanze am Himmel der Tonkunst. Leider mußte der Eine die Sterblichkeit des Andern mittragen; Beethoven's schöne Musik blieb dem Publikum vorenthalten, und erst unsern Tagen ist es durch eine treffliche Textumgestaltung R. Heller's vergönnt, sie in weitern Kreisen einzuführen. Geben wir hier einen kurzen Ueberblick der Kotzebue'schen Dichtung.

„Um den Kunstsinn der Pesther zu verherrlichen — sagt R. Heller in seinem Vorwort zu den „Ruinen von Athen“ — und der Eitelkeit eines Publikums zu schmeicheln, müssen die Götter des Olympos und ganz Hellas herhalten, muß das 1812 noch barbarisch von den Türken geknechtete Athen in seinen Ruinen und in seines Volkes tiefster Erniedrigung gezeigt werden.“ — Minerva, welche „den Weisesten der Griechen“, Sokrates, nicht vor dem Blutgericht rettete, obgleich es in ihrer Macht gelegen, ist zur Strafe hiefür unter den Bann eines zweitausendjährigen Schlafes gethan. Doch 1812 ist Jupiter versöhnt und die Tochter des mächtigen Zeus, die auf dem Olymp in einer Höhle ruht, wird von einem unsichtbaren Corps in's Leben zurückgerufen. Die erwachte Göttin bereut nun in einem langen Monolog ihre Handlungsweise:

„Doch nun — das süße Wort: Verzeihung!
Hat endlich mein harrendes Ohr begrüßt.“ —

Merkur tritt zu ihr und warnt sie Athen zu betreten. Aber

„Es eilt die kaum Befreite,
Wohin ein mächtiges Verlangen zieht“,

und da erblickt sie zu ihrem Schmerz Athen in Ruinen, dessen Parthenon in Trümmer, den Thurm der Winde in eine Moschee verwandelt. Einen Griechen und eine Griechin, die einstmals Kinder der Freiheit, sieht sie Sclavendienst verrichten (der Grieche stampft in einer zum Mörser ausgehöhlten dorischen Säule Reis) und hört, wie sie in einem Duett ihre Knechtschaft beklagen. Minerva und Merkur treten hinzu und in anwidernden, alles poetische Gefühl verletzenden Phrasen bejammert sie mit ihnen den Untergang der einst so blühenden Stadt. Der Götlin Entsetzen steigert sich, als sie einen Derwischzug, welchen eine Art Türkenparade folgt, aus dem Thurm der Winde wackeln sieht. Den Rath Merkur's befolgend, begiebt sie sich nun nach der Donau Strand, nach Pesth, wo Griechenlands einstige Kunst neu im Erblühen, wo man eben der keuschen Melpomene und der muntern Thalia einen Tempel (das neue Theater) weiht. Ein langer Triumphzug, geschmückt mit den Bildsäulen der beiden Musen, zieht an der erstaunten Minerva und Merkur vorüber; die Göttin läßt sich inzwischen die „hohen Gestalten“ des Zuges, welcher ein Stück deutscher Literaturgeschichte — als glänzender Gegensatz der griechischen (!) — umfaßt (zwischen Schiller und Lessing erscheint Babo (!) neben Coriolan, Maria Stuart und Iphigenia u. s. w.) von ihrem Begleiter erklären. — Es verwandelt sich die Scene in einen Tempel, auf dessen Altären die beiden Musen prangen; nach verschiedenen

„Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren,
Durch eines Volkes fromme Bitten bewegt,
O, so erhebe zwischen diesen Altären
Sich noch ein dritter, der Sein Bildniß trägt!
Er steh' in seiner Kinder Mitte,
Erblicke sich geliebt, geehrt!"

Ein Donnerschlag — und es erscheint zwischen Melpomene und Thalia ein Altar mit dem Brustbild des damaligen Königs von Ungarn. (Natürlich allgemeine Niederknieung). Die deutsche Kunst hat Minerva die Kunst Griechenlands vergessen machen, und überwältigt von dem, was sie geschaut, bekränzt sie mit einem Olivenkranz des Königs Büste (!!). Das Volk aber singt:

„Heil unserm König! Heil!
Vernimm uns Gott!
Dankend schwören wir auf's Neue
Alte ungarische Treue
Bis in den Tod!"
(Der Vorhang fällt).

Daß eine derartige Dichtung, welche, abgesehen von ihrem lokalen Charakter (wenn man nämlich eine sinnlose Lobhudelei wie diese „Charakter" nennen kann), der heutigen Bildungsstufe nicht anpaßt, ja kaum ein historisches Interesse beanspruchen kann, ist natürlich. Es mußte also, sollte der tönende Theil, welcher mit unendlicher Liebe den Mantel der Barmherzigkeit über das nichtssagende Textgerippe breitet, nicht in den Speichern geistiger Produkte vermodern, eine Umgestaltung des Textes vorgenommen werden; eine Umgestaltung, die um so schwieriger wurde, als Wort und Ton in ihrer einmaligen Verbindung keine Trennung erleiden durften. Den Ausweg hat nun Rob. Heller getroffen und die

Schwierigkeit höchst befriedigend gelöst, indem er den ganzen, eines Kasperle-Theaters würdigen theatralischen Flickkram beseitigte und an seine Stelle, auf Grund der Kotzebue'schen Fabel, erzählende Deklamation für den Concertgebrauch setzte. Die lokale Färbung oder besser die Gelegenheitsmache, verwandelte er in eine Dichtung, die ein allgemeines Interesse beanspruchen kann, und umhüllte die nicht beseitigenden Mängel des Stoffes mit dem Gewand einer wohlthuenden, poesievollen Sprache. Nicht das Pesther Theater macht in der Heller'schen Bearbeitung die Athene ihr Athen vergessen, sondern „die neue Zeit" erweckt auf's Neue die Kunst der Alten. Auch jenes eben erwähnte Stück Literaturgeschichte fällt natürlich weg, und Orest und Iphigenia und Philoktet's Klage, die Schöpfungen der antiken Dichtkunst sind es, die dem inneren Auge vorüberziehen. Die Weihrauchswolken endlich, welche Kotzebue stark qualmend den Pesther Kunstzuständen und dem ungarischen König steigen ließ, müssen dem Ruf nach „Freiheit" weichen:

„Soll Hellas' Ruhm auf's Neue sich entfalten,
„Muß über seinem Volk die Freiheit walten" —

Mit ächt musikalischem Gefühl ließ Heller das von Beethoven erfaßte Wort unberührt. „Ein Satz, ja ein Wort, wie es Beethoven einmal erfaßt hat, sitzt dem musikalischen Körper, den er damit bekleidet, alsbald fest, wie dem Herakles das Hemd des Nessus."

Durch diese Bearbeitung ist uns die Musik zu den „Ruinen von Athen" neu geschenkt und alle Musiker und Musikfreunde sind dem geehrten Schriftsteller warmen Dank schuldig.

Was den musikalischen Part, welcher aus einer Ouvertüre, mehreren Chören (unter denen der köstliche originelle Derwisch-Chor), Harmoniemusik zur Begleitung der Decla-

mation, einem Duett, mehreren Märschen und Baß-Soli besteht, anbetrifft, so sind wir längst gewohnt, Allem, was dem Geiste Beethoven's entsprungen, mit heiliger Andacht zu lauschen. Auch hier, trotz des unerquicklichen Textes und seiner Gebrechen, verleugnet sich der große Genius nicht; und erscheinen uns auch die „Ruinen von Athen" an Gedankenwucht und Gefühlstiefe im Vergleich mit vielen andern Beethoven'schen Schöpfungen geringer, so liegt es einfach daran, weil wir in Beethoven's Werken vom Schönen das Schönste, vom Hohen das Höchste, vom Wahren das Wahrste besitzen und wir, von dem hieraus gewonnenen, höchsten Maßstab verführt, denselben Allem, was er geschaffen, anlegen.

Der Clavier-Auszug, welcher bei J. A. Böhme in Hamburg so eben erschienen, ist von Fr. W. Grund claviermäßig und leicht spielbar arrangirt; die Ausstattung selbst ist, wie bereits Alles, was wir aus dieser Verlagshandlung kennen, geschmackvoll; das Papier schön, der Druck correct.

Somit seien die „Ruinen von Athen" den Gesangvereinen und Musikfreunden bestens empfohlen!

Lieder von Franz Liszt,

und dessen „Loreley" und „Schnitterchor" für Klavier übertragen.

1860.

Bei C. F. Kahnt in Leipzig sind sechs Hefte „Gesammelte Lieder" von Franz Liszt erschienen. Wir können diese Sammlung, welche zu den hervorragendsten Erscheinungen der Zeit gehört und sich den andern Schöpfungen des Meisters würdig anreiht, nicht an uns vorübergehen lassen, ohne sie mit einigen Worten zu erwähnen. Auch sie bringen, wie alle Werke Liszt's, ganz entschieden viel Neues; das Neue jedoch gleicht nicht dem oft Gewagten und Schroffen, wie es uns in seinen symphonischen Dichtungen häufig „verdutzt" macht; es ist vielmehr eine zur Wahrheit gewordene Ahnung des schönsten geistigen und sinnlichen Seins. Die Melodien sind schmelzend und gemahnen oft an den berauschenden Duft, und den zauberisch schönen Himmel des Südens, ohne aber — und das ist das Wesentliche — geistige Tiefe, wie Wahrheit der Empfindung dabei einzubüßen. Bei höchster äußerlicher Schönheit besitzen sie eine reiche Innerlichkeit, und diese, sowie der unendliche Reichthum in der Gestaltung der Melodie und Begleitung, berechtigen diese Lieder zu einer Gleichstellung der besten Produktionen dieses Faches.

Wir sind überzeugt, daß Liszt's Lieder sich rasch Eingang verschaffen werden und zwar rascher, als es mit den andern Compositionen des Meisters der Fall ist.

Das erste Heft der Lieder enthält Dichtungen Goethe's. Nr. 1 ist das schon mehrfach componirte „Kennst Du das Land ꝛc.“; eine tiefe unsagbare Sehnsucht, welche die von der Erinnerung an eine geliebte Heimath erzeugte Wonne, gepaart mit dem unbeschreiblichen Seelenweh sie entbehren zu müssen, in sich schließt, spricht aus jeder Note. Entzücken und Begeisterung sind getragen und verklärt durch das nur ein heilendes Kraut kennende Heimweh: „Dorthin, dorthin laßt uns zieh'n!“ Dieses Lied ist inhaltlich und formell so gelungen, daß wir es den sämmtlichen Liedern obenan stellen. — Nr. 2 ist die Ballade: „Es war ein König in Thule“ — eine der Stimmung des vorigen Liedes theilweise entgegengesetzte Dichtung. Trefflich hat hier der Componist den spannenden Erzählerton (im $\frac{3}{4}$ Takt) getroffen, der durch eine höchst einfache aber ausdrucksvolle, beinahe mystische Begleitung bei den Stellen „Dem sterbend seine Buhle“ und „Die Augen gingen ihm über ꝛc.“ überraschend gesteigert wird. Einen Glanzpunkt in dieser Composition bildet die Auffassung des „Er saß beim Königsmahle“, wo das Lied vom $\frac{3}{4}$ zum $\frac{4}{4}$ Takt übergeht und die Begleitung wie lustige Hörnerfanfaren, ganz zu einem Rittermahle passend, ertönt. Hierauf kehrt das erste erzählende Hauptmotiv ($\frac{3}{4}$ Takt) wieder, aber es ist gesteigert zu einer Unheil voraussagenden Erregung, die mit Beben und Grauen den Frevel an dem Becher kündet. Die That ist vollbracht und ruhiger, obgleich zitternd, schließt das Lied mit dem „Trank nie einen Tropfen mehr.“ Die erste Begleitung in ihrer zweiten Gestaltung erklingt nun wieder, aber stiller geworden, gleicht sie dem unergründlichen Etwas, das einem tiefempfundenen Schauder nachzittert.

— Nr. 3: „Der Du von dem Himmel bist“ hat von dem äußern Glanz und den Reichthum der Begleitungsfiguren der vorigen Lieder nichts aufzuweisen; in das tiefste Innere versenkt, verschmäht dieses Lied jede Annäherung, jede Berührung mit der Außenwelt. Nur acht ruhig tönende Akkorde, die einem leisen Seufzen gleichen, leiten das Lied ein; aber diese acht Akkorde sind harmonisch so fein, so überraschend schön in ihrer Gruppirung, wie in ihrem Klang, daß man sogleich die Meisterhand heraus erkennt, die für jeden Inhalt die passende Form spielend schafft. „Der Du von dem Himmel bist“ hebt nun der Gesang mit schmerzerfülltem Ausdruck an; die Seele ist des Kampfes müde, sie trägt nur den leisen Ruf nach Frieden in sich, nach dem Frieden, der ewig unzerstörbar unter dem grünen Hügel ruht. Das in Ton gesetzte Wort und die Begleitung sind hier in ihrem Ausdruck und in ihrer Verbindung so vollendet, wie in ihrem Ganzen so überwältigend, daß sie wol an Niemand und selbst an denen nicht, die nur vom Sonnenschein des Lebens beschienen, keine Leidensschule in sich durchgemacht haben, spurlos oder flüchtig vorübergehen können; sie finden einen Nachhall in des Menschen Brust und das ist der Triumpf der geistigen Tiefe und Schönheit. Ruhig, wie das Lied angefangen, spinnt es sich weiter und schließt mit denselben Harmonien, mit welchen es begann, die nur langtönender als das erste Mal und ohne rhythmischen Einschnitt, leise dahinsterben. — Eng schließt sich diesem Lied das sechste und letzte des Heftes: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ an; auch hier diese weltfremde Stille, auch hier die feinen Züge in der Modulation, wie sie nur L i s z t eigen sind. Der Schluß, nur von wenigen Akkorden gebildet, erinnert uns an jenen des „Orpheus“ (den wir früher schon in diesen Blättern unsern Lesern vorgeführt), dessen durchgeistigte Klänge uns fast zu dem Glauben verführen, ein Uebersinnliches empfunden zu haben. — We-

niger sagt uns das Lied: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß“ zu. Trotz unserer Mühe, konnten wir es zu einer innern Verarbeitung dieser Produktion nicht bringen. Der Stoff scheint uns zur Tonbelebung zu spröde. — Reizend und überaus sinnig dagegen ist das: „Freudvoll und leidvoll“, dessen Farben wir, wie in Wehmuth, Hoffnung und Sehnsucht getränkt, bezeichnen möchten. —

Um alle Hefte zu besprechen, würde zu weit führen; wir glauben aber, daß die Andeutungen, wie wir sie hier über das 1te Heft gegeben, hinreichen, um auf den Reichthum und die Schönheit der Liszt'schen Lieder aufmerksam zu machen.

Da wir uns durch die obigen Lieder einmal auf dem Gebiet der Novitäten befinden, so nennen wir noch als hervorragende Neuigkeiten auf dem Felde der Uebertragung für das Klavier, die „Loreley“ *) und den „Schnitterchor“ (Pastorale) aus „Prometheus“ von Franz Liszt. Die „Loreley“, die im Juni 1859 zum erstenmal, bei Gelegenheit der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig, von Fräulein Marie Genast öffentlich gesungen wurde und damals alle Hörer mit Begeisterung erfüllte, gehört unbedingt zu den Perlen der deutschen Liedcompositionen. Innig verschmolzen erhebt sich Wort und Ton, und entrollen ein Bild, dessen Farbenreichthum und Schönheit, dessen dem Zauberreich entlehnte Dinten weder von dem Pinsel eines Titian, noch eines Kaulbach übertroffen werden können. — Frei, wie eine vom Moment eingegebene Stimmung, fängt nach einer zweimal viertaktigen Einleitung, das: „Ich weiß nicht“, im fragend deklamatorischen Ton an. Da wechselt

*) Nr. 1 des 3. Hefts der Gesammelten Lieder.

die Scene und hineingerissen in träumerische Stimmung erklingt „Die Luft ist kühl und es dunkelt“, so wunderbar und märchenhaft, daß man das magische Bild der schönen Jungfrau mit dem goldenen Haar, umrahmt von Bergen und vom Rhein, über die sich die gedämpfte Glut des Abendsonnenscheines lagert, sieht, hört, und fühlt. Von Neuem wechselt die Scene; im raschen Allegro erhebt sich ein dumpfes Brausen, das schwillt und schwillt bis zum mächtigen Strudel, welche den Schiffer packt und mit eisernem Griff in die Tiefe schleudert! — Die Flut ist besänftigt, sie hat ihr Opfer und mit einer unendlich wohlthuenden Ruhe tritt wieder ein epischer Ton ein. Die Gestalt des Erzählers, welche durch das dramatische Leben der vorigen Scene ganz vergessen schien, tritt in den Vordergrund und führt das Lied, den ersten Theil wiederholend (nur mit dem Unterschied, daß es nun in G-dur, während der erste Theil in E-dur gesetzt ist) mit herrlicher Schlußbildung zu Ende. — Es ist das ein Lied, das man weder malen, noch erzählen kann, man muß es hören.

Der Schnitterchor, sowol zwei- wie vierhändig vom Componisten übertragen, ist ein reizvolles Musikstück, lieblich und sonnig, ein ächtes Pastorale. Er gehört zu Liszt's Musik zum „Prometheus“, die im Jahre 1860 zur Inauguration der Herderstatue in Weimar zu Herder's „entfesseltem Prometheus“ componirt wurde. So viel wir wissen, ist mit Ausnahme der Ouverture, die Nr. 5 der symphonischen Dichtungen unter dem Titel „Prometheus“ bildet, noch nichts weiter von dieser Musik veröffentlicht. Dieser Chor ist in seiner Uebertragung, als selbstständige Musik betrachtet, werthvoll, und als Instrumentalcomposition völlig befriedigend. Einfach, anspruchlos, nur den Zauber des Hirtenlebens athmend, wird

er seine Freunde da finden, wo edle Einfachheit erfreut, während hingegen die Loreley einen größeren Kreis von Verehrern sich erwerben und, wie einst der „Erlkönig", zu den beliebtesten Schöpfungen gezählt werden wird. Sie ist frei und wirkungsvoll übertragen, die Schwierigkeit der Ausführung im Verhältniß zur Wirkung gerinn. Ein geistvolles Spiel ist ihre Hauptbedingung. Letzteres gilt auch vom Schnitterchor.

F. Brendel's
Geschichte der Musik
und
Grundzüge der Geschichte der Musik.

Verlag von A. Matthes in Leipzig.

1862.

Franz Brendel ist es unter seinen musikgeschicht-schreibenden Zeitgenossen gelungen, sich nicht nur einen über deutsche Grenzen weit hinausschreitenden Ruf zu gründen, sondern auch — was noch bedeutsamer ist — bleibende Grundzüge der Musikgeschichtschreibung zu geben und so für dieselbe von wesentlichem, in die Zukunft hineingreifenden Nutzen und Einfluß zu werden. Es gilt das namentlich von seiner Geschichte der Musik (2 Bände, 2te Auflage, 1860), welche zum erstenmal die Entwickelung der Tonkunst mit den Erscheinungen des allgemeinen Geisteslebens in Verbindung gebracht und die Werke der verschiedenen Zeiten als Ausfluß der jemaligen Zeitstimmung und Bewegung, hingestellt hat. Brendel hat die Musik hineingehoben in die geistige Entwickelungskette der Menschheit, und sie von ihrer isolirten Stellung, die sie einer Seitenkunst gleich einnahm, befreit. War ihr auch von Seiten

der speculativen Philosophie ihr Recht widerfahren und durch Hegel in dem System der Aesthetik ein fester Platz angewiesen, so fehlte doch noch ein Werk, das die praktischen Belege gut geordnet, im geschichtlichen Zusammenhang brachte, den Faden, der sich durch die verschiedenen Fortschrittsstadien zog, scharf nachwies und deren Werke vom historischen, sowie vom philolosophisch-ästhetischen Standpunkt aus beleuchtete und beurtheilte, ein Werk, welches den Werth der Philosophie für die allgemeine und für die musikalische Fachbildung nicht nur bewies, sondern auch letztere durch sie potenzirte.

Brendel's Geschichte der Musik erfüllt alle Ansprüche, die an ein kunsthistorisches Werk gemacht werden können. Gediegene Geschichts-, sowie eine philosophische Bildung, gute Gruppirung des Stoffes, schöne Darstellung und schwungvolle Sprache, reiche Gemüths- und Gedankenwelt, eine auf der Höhe der Zeit stehende, vielseitige und gründliche Bildung. Das sind durchgehends die Vorzüge des Brendel'schen Werkes, das von tiefem, sittlichem Ernst durchweht, dem Musiker und dem Gebildeten eine reichhaltige Grube des Wissens und der Anschauung eröffnet. Noch eine andere Seite desselben dürfen wir nicht unerwähnt lassen. Es ist bis jetzt das einzige Werk, welches die Kunsterscheinungen der Gegenwart vorurtheilsfrei anschaut und mit ebenso gediegenem Wissen, wie Gedankenschärfe den Nachweis liefert, daß sie nicht Resultat der Laune und Willkür sind, sondern im innigsten Zusammenhang mit den früheren stehen, und daß ihr Anderssein kein Verneinen der Kunstgesetze, sondern die, von der fortschreitenden Lebensbewegung bestimmte Erweiterurg derselben ist. Ein solcher Nachweis, basirt auf Geschichte, allgemeiner Philosophie und Aesthetik, gewinnt um so mehr an Werth, wenn er

zu einer Zeit gegeben wird, wo die Urtheile noch wirr und kraus durcheinanderlaufen, wo die Stimmen sich theilen und der Historiker keine andere Quelle und Stütze als das eigne Wissen und die eigne Kraft hat, um das Fremde, Neue und scheinbar von einander Abweichende bewältigen und nach gebrauchter Sonde, neue Gesichtspunkte, die mit den alten sich in Vereinbarung bringen lassen, zu deren Beurtheilung aufstellen zu können. In diesem Falle schwingt der Theoretiker und Denker sich zum Dichter empor, nimmt Theil am Schaffen und steht mit dem schöpferischen Genius auf gleicher Höhe.

Die oben genannten „Grundzüge der Geschichte der Musik" haben in dieser ihrer fünften Auflage eine nothwendig gewordene Vermehrung erfahren, welche die Neuzeit mit ihren Kunsterscheinungen und Principien betrifft. Die Conturen einer jeden Epoche sind scharf und klar gezeichnet, die Sprache präcis, jeden Wortüberfluß vermeidend. Das Schriftchen gibt uns in dem engen Umfang, von 72 Seiten einen Ueberblick und ein klares Bild der gesammten Musikentwickelung, von ihrem Beginn mit dem Christenthum, bis herauf zum Jahr 1861. — Wenn wir eines dem Werkchen noch wünschen und das in der That auch bei dem obengenannten größern Werk Brendel's vermissen, so ist das ein alphabetisch geordnetes Namensregister. *) Werke wie diese sind auch immer Hand- und Nachschlagebücher, jedes Nachschlagen aber wird ohne Register bedeutend erschwert. Wir hoffen und wünschen, daß die ernste Theilnahme des Publikums sich dem Studium der Geschichte immer mehr zu-

---

*) Brendel's Geschichte hat inzwischen seine 3. und 4. Auflage erlebt; dem hier erwähnten Mangel ist da abgeholfen.

L. R.

wenden möge und dadurch eine vierte und sechste Auflage der „Geschichte der Musik“ und der „Grundzüge“ nöthig werde; eine praktische Hinzufügung, wie genannt, ließe sich dann leicht nachholen.

Ein besonderes Empfehlen der Brendel'schen Werke finden wir nach dem Gesagten werthlos.

Der Ring des Nibelungen.

Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's von Franz Müller.

Verlag von G. Heinze in Leipzig.

1862.

„Jedes Kunstwerk hat sich selbst zu erklären: — als solches. Aber wie überhaupt das rechte Verständniß des Kunstwerkes,' das auf mythischer, sagenhafter oder geschichtlicher Basis ruht, nur erst durch die Kenntniß dieser Grundlage sich vermittelt: so gilt dies insbesondere von der Dichtung, welche den Gegenstand meines kleinen Buches bildet."

Diese dem obigen Werke vorgeschickten Worte des Verfassers sprechen klar und einfach den Zweck desselben aus: nämlich einzuführen in die Mythenkreise, welchen Richard Wagner den Stoff zu seiner gleichnamigen Trilogie entnommen.

„So viel auch die neuere Zeit — heißt es weiter — für deutsche Mythe und Sage im Allgemeinen gethan, — dahin, wo sie heimisch sein sollte: in Herz und Geist der Nation, ist sie noch lange nicht tief genug eingedrungen; die Oberfläche kaum hat sie berührt, in Schule und Leben, ja, als Fremdling zumeist noch steht sie vor den Pforten, die

sich ihr längst hätten öffnen sollen zu freudigem Empfang, zu pietätsvoller Aufnahme und Pflege in der ihr gehörenden Stätte. Es gibt außer der Mythologie der Indier und Egypter, der Griechen und Römer, außer den Minnesängern und den Epopöen des Mittelalters noch etwas Hohes, zum guten Theil Höheres: die urkräftige, wunderbar erhabene, keusche und sinnige Mythendichtung der Ureltern, der alten heidnischen Nordmänner, dieser aufrichtigen großen Menschen."

Die Wahrheit des Gesagten läßt sich nicht bestreiten. Obgleich viele unserer Gelehrten mit Liebe und Hingabe sich hineinsenken in die Schätze unserer dichtenden Vorfahren, ihre Lippen netzen an diesem ewig frischen Lebensborn; obgleich sie bemüht sind, durch Uebertragung derselben in die hochdeutsche Sprache, sie dem Allgemeinen zugängig zu machen; durch kritische Erläuterungen ein weiter verbreitetes Verständniß für sie zu gewinnen, — so sind sie doch nicht hineingedrungen in das Volk selbst, und haben es gefüllt mit ihrem Geist: das deutsche Volk wäre freier in seinem Willen, kraftvoller in seiner That.

Woran aber liegt die Schuld, daß der eigenste Kern der Nation, unverstanden von ihr und darum todt für sie, unthätig bleibt? Es sind das Fragen, die unzählige Male berührt und beantwortet sind, und alle Antwort gipfelt sich in dem Hinweis auf unsere socialen und staatlichen Verhältnisse. Erst, wenn die schönen Ideen, daß Staat, Familie, Schule, Kunst sich in ihren Lebensäußerungen gegenseitig ebenso zu ergänzen, wie zu beleben und zu durchdringen haben, der Verwirklichung näher treten, erst dann werden die verschiedenen Elemente, die eine Nation auf sittliche Höhe und Freiheit tragen, ihrer Isolirtheit entbunden sein und zu freier Lebensäußerung ihrer selbst gelangen; dann wird der Geist der Vorzeit seinen Auf-

erstehungstag feiern: untergegangen als Sonderwesen, aufgegangen als belebende Kraft der Nation.

Abgesehen davon, daß die Schule (durch den Staat), wenn sie unsern Sagenkreis als Lehrobject in ihr Bereich hineinzöge und den Geist derselben, entkleidet seines von der Zeit angethanen Schmuckes, dem jungen Menschen vorhielt, damit er an ihm sich hinaufranke, wie seiner Zeit der junge Grieche an seinem Homer, Hesiod u. A., die National-Bildung mehr wahren und so eine vermittelnde Stellung zwischen den Volksdichtungen und dem Volke einnehmen würde, — abgesehen davon, so ist es namentlich die Kunst, die dramatische Kunst, welche die bedeutendsten vermittelnden Elemente in sich trägt.

Wagner hat es ausgesprochen in seinen Werken, wie die Kunst dem Staate einverleibt, von diesem zur Bilderin seines Volkes erhoben werden muß, wie diese beiden in innigster Wechselwirkung Ausflüsse des wahrsten Lebens, dieses zugleich wieder befruchten. Er weist zurück, Jahrtausende zurück, auf jenes kleine Völkchen am attischen Gestade, das so unendlich groß, daß keine Zeit seine Werke verwischen, kein Sturm seine Spuren verwehen konnte. Die Kunst durch den Staat durchdrang da alle Kreise und hob das Volk auf seine angestaunte Höhe. Der Kunst waren Tempel und Hallen erbaut, in denen das Volk hineinwallte, wie in einen Gottestempel, um im Geist seine eignen Thaten durch des Tragöden kräftige Rede zu erschauen, um aus des Chores Lieder sich selbst zu fühlen in seiner Würde und seiner Kraft. Die griechische Tragödie war ein treuer Abglanz des griechischen äußeren und inneren Lebens, und wurde damit seine höchste Bildungsschule. — Er weist zurück, aber nicht, um in den alten Zuständen das alleinige Heil für sie zu erblicken, sondern um zu zeigen, wie die Kunst mit dem Staat Hand in Hand zu gehen hat, ohne dem Keim der

Verwesung, welcher in der hellenischen Kunst durch das Exclusiv-Nationale, — dem die Menschheit nur im nationalen Gewand erschien, anstatt das Universal-Menschliche zu fassen — von Anfang an enthalten war, anheimzufallen. Die hellenische Kunst hat eine menschliche zu werden.*) Eine solche Erweiterung verlangt das Losstreifen des Einzelnen, Einsamen, verlangt das Hinwenden zum Reinmenschlichen, das Loslösen von allem Historisch-Formellen. Und hierin wurzelt die Anschauung Wagner's. Nach ihr sollen sich die Künste im Drama zu einem großen Ganzen, als gemeinsames Mittel zu einem großen Zwecke, verbinden; wonach sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, bestimmt: es ist das von aller Convention losgelöste Reinmenschliche.**)

Dieses Reinmenschliche ging Wagner in den alten deutschen Sagen und Mythen auf, deren Helden in der eisernen Größe des Charakters, der ganz mit dem Schicksal zusammenwächst, ächt erhaben es zu sich herüberzieht und so mit ihm identisch wird, indem er seine That ganz auf sich nimmt, für alle Folgen einsteht und dem sichern Untergang ohne Wanken entgegengeht, den griechischen in keiner Weise nachstehen, sie in der Großartigkeit der Dramatik, „einem intensiv tragischen Geist des Schicksals“ sogar übertreffen.***)

Die Nibelungen boten den Wagner'schen Intentionen reichen Stoff, den er in seinem „Ring des Nibelungen“ zum musikalischen Drama verarbeitete. Die Grundlage dieses Werkes bildet die Siegfriedsage. Von dieser Sagenrunde

*) R. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, pag. 36.
**) R. Wagner, „Drei Operndichtungen“ 2c., pag. 146.
***) Vischer, „Aesthetik“, §. 876.

sagt Müller in der Einleitung seines Buches, daß sie diejenige sei, die stets dem Volk am nächsten gestanden, und welche es mit Geist und Herzen in sich aufgenommen habe.

„Siegfried — aus dem Gott Wodan hervorgegangen — ist das Urbild des deutschen Helden; an ihn knüpfen sich die Begriffe der höchsten Kraft, auf seine Gestalt sind alle wunderbaren Eigenschaften gehäuft, mit welchen die dichterische Phantasie des Volks nur immer seine eigene Vollkraft und Würde verkündete. Diese Gestalt ist aus dem Volke geboren, mit ihm herangewachsen, — die verkörperte Blüte des Volksgeistes in seinen hehrsten Thaten. Und dieser Geist läßt den dahingerafften Helden mit nichten untergehen. Er ist gleich andern Lieblingshelden in den Berg gegangen und schläft dem Tag der Erlösung entgegen, um dereinst, wenn die Zeit herangekommen, zu erwachen und zu neuem Thatenleben für seines Volks Befreiung zu erscheinen."

Wenn nun ein solcher Geist wahrhaften Lebens im Kunstwerk zur Erscheinung gelangt, und das Volk in ihm sich selbst erschaut und selbst erkennt, muß es nicht rückwirkend seinen Strahl in dessen Herz werfen und da ein höheres Leben entzünden? Das ist die Mission des Dramas, hineinzugreifen in das Leben, gestaltet von ihm, sich ihm geistig erhöht, zurückzugeben. Diese Mission hat es erfüllt bei den Griechen, ohne sich jene Lebensfähigkeit, die die Zeiten überdauert, gesichert zu haben. Der Grund lag darin, daß der Mensch, wie bereits gesagt, ihnen nur im Hellenen aufgegangen war. Das Allen gemeinsame Bruder- und Liebesband des Christenthums lag ihnen fern. Es zerstört aber das sich von dem Allgemeinen losreißende Besondere, durch dies Losreißen seinen eignen Lebenstrieb und schafft, statt der Zukunft, dem Untergang entgegen. Das

den christlichen Völkern angehörende Drama hat seine Mission noch zu erfüllen; es muß vorschreiten vom Besondern zum Allgemeinen, vom Nationalen zum Universellen, dem Fortschritt gleich, welchen die Wendung der menschlichen Entwickelung vom Heiden- und Judenthum zum Christenthum ausspricht. Die hellenische Kunst hat eine menschliche zu werden, und vom Staat dem Volke vorgeführt, wie einst bei den Hellenen, der Spiegel seiner Zustände, Anschauungen, Gefühlsweise, seine höhere Bildungsschule, und so gleichsam die Verkörperung seines bleibenden Ich zu sein.

Wagner's Ideen und Werke haben uns dieser Stufe näher gebracht, aber bis zum Erreichen dieses Höhepunktes allgemeiner Entwickelung, ist noch ein unendlicher Weg zu durchlaufen. Trotz dieser Erkenntniß wird aber der der Gegenwart angehörende strebsame Mensch nicht zurückschrecken vor der Ferne, nicht beben vor der Höhe dieses Zieles; er wird, soweit seine Kräfte es vermögen, die Bedingungen für die Verwirklichung dieser Ideen mit zu gewinnen suchen. Der Zustand unserer socialen und staatlichen Verhältnisse verbietet zur Zeit noch viel; dennoch läßt sich vorarbeiten, und eine jede Vorarbeit, wenn sie augenblicklich auch noch so klein, verdient freudige Begrüßung wegen des Strebens an und für sich sowol, als auch wegen des Hinbewegens zum Ziel überhaupt. Was die Gegenwart thun kann, fällt größtentheils in das Gebiet der Schule; die Kunst hineinzuziehen in dasselbe, die jungen Gemüther für sie empfänglich machen, den Sinn öffnen für die Geistesschätze der Nation in einem umfassenderen Sinne, als es bis jetzt geschehen, — das wäre die Aufgabe, welche die Schule als Vorarbeit für obengenanntes Ziel zu lösen hat. Ueber das Wie spricht sich Fr. Brendel vortrefflich in einem Aufsatz: „Der Staat und die Kunst" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" aus, auf welchen wir verweisen.

Daß auch bereits praktische Annäherungen an jenes Ziel geschehen — wie z. B. das Einführen der Musikgeschichte in höhere Lehranstalten —, beweist, daß solche Ideen nicht nur Träume Einzelner, sondern daß sie das zum Bewußtsein erwachende Bedürfniß ihrer Verwirklichung, das Sehnen nach ihr sind. Wenn die Schule den Sinn für das Verständniß der Kunst geöffnet, dann wird auch der Staat nicht anstehen, ihrer Sendung Beschützer im vollen Sinne des Wortes zu sein. Jene Aufführungen in Sondershausen, die Lohconcerte, deren Genuß Armen wie Reichen, ohne Ansehen der Person, durch den ächt fürstlichen Sinn ihres Souverains unentgeldlich frei steht, und welche wir vor Kurzem hier erwähnten, — was sind sie anders, als, wenn auch vereinzelt, eine Verwirklichung jener Idee, und würde die Jugend dort auch von der Schule aus eingeführt in die Kunst und für sie empfänglich gemacht, hörte diese Einrichtung auf von der Güte des Einzelnen durch Einverleibung in den Staat abzuhängen, man müßte sie als eine vollendete bezeichnen.

Das obengenannte Werkchen, welchem wir uns nun zuwenden, reiht sich diesen Bestrebungen an. Den bestimmten Zweck desselben haben wir mit des Verfassers eigenen Worten bereits angegeben. Er führt mit demselben in die Dichtung Wagner's ein, welche im Jahre 1853 im Druck erschien, die Besprechung der musikalischen Seite einer andern Hand, einer „kundigeren", wie er sagt, überlassend. Mit Liebe, Sorgfalt und Entsagung unterzieht er sich seiner sich selbst gestellten Aufgabe. Und diese Aufgabe ist in der That keine geringe. Wer da weiß, aus Erfahrung weiß, welch' unermüdlicher Fleiß, welche Ausdauer, welche geistige Kraftanstrengung, welche Studien und innere Hingabe es erheischt, um an den Urquell selbst zu gelangen, da schöpfen

zu können, — wird dem Werkchen seine aufrichtige Bewunderung nicht versagen. Der Verfasser theilt es in 12 Abschnitte: Zur Einleitung (die Quelle, Stoffwahl und Form). Göttersage. Das Vorspiel: Das Rheingold. Heldensage (1). Erster Tag: Die Walküre. Heldensage (2). Zweiter Tag: Der junge Siegfried. Dritter Tag: Götterdämmerung (Siegfried's Tod). Die Götterdämmerung. Die Verjüngung. Die Trilogie. Die Charaktere. Schluß.

Die Einleitung gibt die Quelle der Wagner'schen Dichtung, die Edda und die Nibelungen, an; weist auf die Bedeutsamkeit namentlich des deutsch-nordischen Mythos mit seiner Fülle großer dramatischer Elemente hin, und zeichnet mit wenigen kräftigen Strichen (die wir angeführt) den Siegfriedhelden in seinem Zusammenhang mit dem und seiner Bedeutung für das deutsche Volk ꝛc. Nach der Quell- und Stoffangabe geht er zur Form der Eddalieder und der Wagner'schen Dichtung über, die bekanntlich die markige, ruhig-wogende Alliteration ist. Mit Sachkenntniß und Gründlichkeit, ohne in einen trockenen Ton zu verfallen, erklärt er diese alte Dichtart. Wir stellen das über die Alliteration Gesagte durch seine Gründlichkeit und Form, über Alles, was wir bis jetzt in Literaturgeschichten und philologischen Werken über sie gelesen.

Das zweite Kapitel führt — weil sich das „Rheingold“ und die „Walküre“ vorzugsweise in dieser Sphäre bewegen — in die Götterwelt unserer Altvordern. Daß die Wagner'sche Dichtung ein Dramencyclus von einem Vorspiel und drei vollständigen Dramen ist: „Das Rheingold“ (Vorspiel), „Die Walküre“, „Der junge Siegfried“, „Götterdämmerung (Siegfried's Tod)“, welche an drei Abenden nach einander zur Aufführung gelangen sollen — setzen wir als allgemein bekannt voraus. Den Zweck der Schrift berücksichtigend, erklärt der Verfasser umsichtig haupt-

sächlich die Göttersagen, welche zum Verständniß der Wagner'schen „Nibelungen“ erforderlich sind.

Die nächsten sieben Abtheilungen bringen die Heldensagen unserer alten Epen und eine kurze, aber getreue, poetisch schwungvolle Darstellung der Wagner'schen Dramen. Unwillkürlich wird — beim Lesen dieser Abschnitte der Ausspruch des Verfassers, „daß der germanische Geist den vollen und ganzen Beruf zum Drama und er diesen Beruf vor Allem zu der künstlerischen Wiedergeburt der urheimischen Volks- und Dichterwelt in sich trage“, zur Ueberzeugung des Lesers. Welches reiche Leben entfaltet sich da, welche Kämpfe, welche Conflicte, bedingt von der eigensten Natur des Menschen! Ebenso unwillkürlich verwandelt sich das Epos vor seinem geistigen Auge in das dem vollen Leben angehörende Drama. Und dieser Akt, der sich so unwillkürlich von selbst vollzieht, gibt den Beweis von dem naturgemäßen Verfahren unseres Dichters, zu der alten Götter- und Sagenwelt, mit ihrem rein- und ewigmenschlichen Inhalt zurückzugreifen. Das Epos ersteht von Neuem im Drama, oder vielmehr das Drama entsteigt hier dem Epos.

Ebenso klar zeigt sich auch, wie die Bestrebungen Richard Wagner's das Wahre gefunden, indem er in seinen „Nibelungen“ die Hauptcharaktere (Siegfried, Brunhild) der heidnischen Edda entnahm. Die Geistlichen des Mittelalters waren emsig beflissen alle heidnischen Anklänge aus den Heldensagen zu entfernen; manche herrliche Sage ward durch diesen überchristlichen Eifer in ihrer Einheit zerstört und zerstückelt, mancher schöne Zug hiedurch und durch Einschiebsel, verzerrt und unkenntlich gemacht. Auch die „Nibelungen“ hatten unter diesen Einflüssen zu leiden. Anders war es mit den rein-nordischen Mythen. Unverfälscht, in ungetrübter Naivetät fand sich hier das Bild des großen

Siegfriedmenschen und der edeln Brunhild, so wie sie Wagner vorschwebten zur Realisirung seiner Ideen. Er selbst spricht sich mehrfach in seinen „Drei Operndichtungen, nebst einer Mittheilung an seine Freunde" darüber aus und verweisen wir auch ein Mehr über diesen Gegenstand auf dieses Buch, welches in jeder Beziehung eine interessante Lectüre und Studie bietet.

In dem Kapitel mit der Aufschrift „Die Trilogie" faßt der Verfasser in folgenden Worten die Aufgabe des dramatischen Dichters zusammen: „Dem modernen Dichter besonders, welcher die Darstellung der Mythe und Sage zum Gegenstand seines Drama's macht, ist das Ziel gesteckt, die Schicksalsidee künstlerisch zu veranschaulichen, d. h. in seiner Schöpfung nach Grundgedanken und Entfaltung der Ereignisse das Walten einer höheren Weltordnung vermöge ihrer abwägenden Gerechtigkeit, ihrer sittlichen Weisheit, ihrer Harmonie zur Erkenntniß gelangen zu lassen, — zugleich aber auch mit Wahrung der inneren Freiheit des Handelnden, die Erfüllung der Satzungen jener absolut erhabenen ewigen Weltordnung an dem Individuum als durch dessen Gesinnung, Streben und Thun bedingt, nachzuweisen; die Schickung im Spiele des Menschenherzens, in den Leidenschaften der Personen zu offenbaren; die Charaktere zu wesentlichen Factoren der Ereignisse zu machen, in deren Gange und Verkettung das lebendige Wirken einer in sich selbst beruhenden, zuletzt alle Widersprüche auflösenden Nothwendigkeit, die Hand der göttlichen Macht sich kundgibt, — kurz, das tragische Schicksal als das mit der Schuld verknüpfte Verhängniß genetisch zu zeigen, das die endliche Schranke ziehende Walten des Verhängnisses, d. h. der Vorsehung, aus dem Charakter und aus dem Gange der Handlung herzuleiten; so daß Freiheit und Nothwendigkeit in einander greifen, um zuletzt der, jede Einseitigkeit aufhebenden höheren

sittlichen Gerechtigkeit, dem ewig Substantiellen, den Sieg zu gewähren.“

Wie und daß der Dichter des „Nibelungen“ diese Aufgabe gelöst, weist Müller in diesem Abschnitt, dem er eine Besprechung der Hauptcharaktere und deren psychologischer Entwickelung folgen läßt, nach. Von Form und Inhalt sagt er zum Schluß, daß sie sich verschwistern und verschmelzen zu einem organischen, einheitlichen Ganzen.

Aus der ganzen Darstellung leuchtet heraus, daß diese Kunstschöpfung des großen Tondichters ein Werk ist, wie wir auf dramatisch-musikalischem Gebiet noch keines besitzen. Wer kann sagen, ob nicht gerade dieses Drama durch die Tiefe und Wahrheit seines Inhalts, durch das Aufgehen des Nationalen in das Reine und Allmenschliche, dazu berufen ist, ein Welt-Drama zu werden für alle Drama-dichtenden Völker? — Der deutschen Nation ist Richard Wagner's Werk gewidmet. — Möchte bald die Zeit kommen, die durch eine Aufführung für dasselbe ihm die hohe Gabe empfangen ließe.

Ueberschauen wir im Geiste noch einmal die ganze Arbeit Müller's, so gewinnen wir die Ueberzeugung, daß wohl Wenige so dazu berufen wie er, der Interpret der Wagner'schen Dichtung zu sein. Alle Ansprüche, die man an einen solchen stellen muß, treten uns in seinem Buch als erfüllt entgegen und namentlich Eines und das Hauptsächlichste: dieses Hineinsenken in den Stoff mit innerster ganzer Hingabe und doch diese klare Auseinanderhaltung des Ich's und des besprochenen Stoffes, dieses Eins sein und doch Zwei. Die Sprache ist poetisch und schwungvoll, die Auffassung zeugt von Tiefe des Verstandes und des Gemüthes, die Aufgabe ist als gelöst zu betrachten. — Wir bezeichnen das Buch als eine Vorarbeit, als einen Baustein mehr zu jenem Ziel, das wir angedeutet. Denen, die sich

für den „Ring des Nibelungen“ interessiren, sowie für unsere alten vaterländischen Dichtungen, wird es eine willkommene Gabe zur Einführung in diese sein. Auch Lehrern möchten wir es zur Benutzung beim Unterricht empfehlen. Wenige Commentare sind uns bekannt, die so frei von jeder Ostentation und jenem trockenen Ton, der wissenschaftlichen Werken so leicht unterläuft, und sich gerade darum, weil dieser ihm fern, zum Gebrauch für Schulen eignet, wie dieser. — Wünschen wir dem Buche eine weite Verbreitung!

„Orpheus“,

symphonische Dichtung von Fr. Liszt.

1859.

Unter den symphonischen Dichtungen Franz Liszt's ist, wie bereits von uns anderorts erwähnt, keine so sehr nächst den „Praeludien“ dazu geeignet, Sympathien für dieselben zu wecken und zu nähren, das Verständniß für die andern Tondichtungen des großen Symphonikers vorzubereiten und anzubahnen, als der „**Orpheus**“. Schon der gewählte Vorwurf erweckt gleich von vornherein tiefes Interesse: wer fühlte sich auch nicht mächtig erregt von jener herrlichen Mythe der Vorzeit, die uns erzählt von dem Sohne der Kalliope und dem Stromgotte Onagros, von Orpheus dem „weissagenden Barden“, dem „Götterversöhner“, der durch den überirdischen Klang seines Sanges sich Lebendes und Todtes unterthan machte, so daß Baum und Fels, Strauch, Stein und Thier ihm folgten, um seinen göttlichen Gesang zu lauschen? Welcher Dichter, welcher Künstler blieb noch innerlich unberührt von jenem zaubervollen, dem wärmsten Leben entsprungenen Phantasiebild, das Hellas ersten Sänger hinstellt mit der Leier in der Hand, weinend, klagend um die untergegangene Kunst?!

Dieses Bild war es, welches Liszt zum Schaffen begeisterte, welches ihm den Orpheus neu aus sich, vergeistigt

in Tönen darstellen ließ. So wenigstens sagen uns die Worte, die er seiner herrlichen Schöpfung voraus schickte:

„heute wie ehemals und immer ist es Orpheus, ist es die Kunst, welche ihre melodischen Wogen, ihre gewaltigen Akkorde wie ein mildes, unwiderstehliches Licht über die widerstrebenden Elemente ergießt, die sich in der Seele jedes Menschen und im Innersten jeder Gesellschaft im blutigen Kampfe befehden. Orpheus beweint Euridice, das Symbol des im Uebel und Schmerz untergegangenen Ideals."

Prachtvolle, breit angelegte Harfen-Arpeggios rauschen majestätisch dahin und eröffnen die Tondichtung. „Die Lippen geöffnet zu göttlichem Wort" spricht der Sänger in kurzen Klaggesängen einen Schmerz aus, den kein Wort aller Sprachen auszudrücken im Stande ist. Es ist nicht das convulsivische Zucken eines das innerste Mark zerschneidenden Wehes, es ist nicht der Aufschrei eines gemarterten Herzens, nicht der Hülferuf einer um Befreiung aus Todeskampf ringenden Seele. Der Schmerz, den diese Töne offenbaren, steht über menschlichem Fühlen; es ist die Verklärung, die Apotheose des tiefsten Wehes. Ein Motiv, von nur wenig Tönen, dem ein ihm entsprungenes zweites folgt, ist der Träger desselben; einfach, edel — an antike Nacktheit erinnernd — schreitet es vor, von eben so einfachen, aber mystisch klingenden Harmonien begleitet. Allmälich verstummen sie. Und wie beim Erwachen aus tiefem Traum, sehen wir die Brust des göttlichen Sängers sich wieder heben, einzelne Töne, welche das nun folgende Trio, den zweiten Theil der Composition einleiten, berühren unser Ohr, — wir wagen aufzuathmen: ihn erfaßt ein menschlich Rühren, ein menschlich Sehnen, der Schmerz in Schmerz erstarrt, der „aus versteintem Herzen, karge brennende Thränen löst'", verschmilzt in unnennbare Wonne und Weh. Unwillkürlich

treten uns die Worte Faust's vor die Seele: „Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.“

Was vermag den Zauber wiederzugeben, der diesem zweiten Theil entströmt; was die Farbenpracht, mit welcher Liszt verstand, das geheime schmerzliche Beben einer in Sehnsucht glühenden Seele zu schildern! Gerade hier zeigt sich eine Seite des hochverehrten Meisters, wie wir sie noch bei keinem Andern gefunden; es ist das die innerste Verschmelzung und Ineinsbildung der nördlichen Gefühlstiefe mit dem Glühen, der Leidenschaft des Südens; und diese beiden wunderbar in einander verwoben, scheinen verklärt, vergöttlicht durch den Hauch einer großen Seele, durch die unendliche Keuschheit und Reinheit der Empfindung, welche ihre Harmonien ausathmen. Es ist, als wären alle Stufen des innersten Gemüthsverbandes in purpurne Dinten der Abendsonne getaucht, so hehr, so mild, so geheimnißvoll sprechen Melodie und Harmonie zu uns.

Die formelle Gestaltung des „Orpheus“ ist sehr einfach und gleicht in ihrer Anlage am meisten den marschartigen Andantes, wie in Symphonien von Beethoven, Schubert (Brendel's Anregungen Bd. 3, 4. Heft) zu finden. Die Melodie ist der überwiegende Theil und doch könnten wir uns keineswegs dieselbe der Harmonie entkleidet denken. Die Melodie zeigt uns nur eine Gestalt: den flehenden Orpheus, die Harmonie hingegen erschließt uns sein ganzes inneres Weben und Sein, beide zusammen vollenden das Ganze.

Klagen und Sehnen steigert sich in der Mitte des Trio bis zum schmerz-durchschauerten Entzücken, bis zum höchsten Ruf der Begeisterung, der „Euridice“ heißt; kehrt aber dann wieder in jenes stillere geheime Bangen zurück, das sich wie ein Höhenzug durch die ganze Composition hindurchzieht, um dann zur Wiederholung des ersten Theiles, die eine ganze freie ist, zu schreiten. Die Harmonie ist voller, die

Begleitung bewegter, die Farben sind glänzender; das Hauptthema entfaltet sich allmälig in seiner Wiederholung bis zur vollendetsten Pracht. Nicht mehr den flehenden Orpheus glauben wir zu schauen, er hat sich ermannt und steht, wie F. Dräseke sagt, im Vollgefühl seiner hohen Sendung als Triumphator da. Im Baß erhebt sich nun gewaltig eine Triolenfigur; tosend braust sie dahin, es ist, als müßte der Tartarus vor unsern Blicken sich öffnen und die Ersehnte der Erde zurückgeben; aber das Rollen wird schwächer und verschwindet wie eine Erscheinung, wie ein Schatten aus der Geisterwelt.

Wieder tönt, gleichsam aus den Lüften kommend, das sehnende Klagen des Mittelsatzes; noch einmal hören wir, strahlenden Glanzes, das erste Motiv, das wie eine gottgeweihte Kraft zu uns spricht, — es säuseln die Winde, ein Hauch geistiger Verklärung verbreitet sich gleich einem seligen Erdentrücktsein, und beschließt die herrliche, unnachahmliche Tondichtung.

Die Tonkünstler-Versammlung in Leipzig.

(Vom 1. bis 4. Juni 1859.)

1859.

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum der „Neuen Zeitschrift der Musik", das mit einer Tonkünstler-Versammlung, verbunden mit einem Musikfest, begangen wurde, ist nun vorüber; vorüber, um für alle Zeiten einen Platz in der Musikgeschichte einzunehmtn. Wir glauben nicht zuviel zu behaupten, wenn wir sagen, daß weder ein Jetzt noch ein Ehemals ein Fest aufzuweisen, — vielleicht die Aufführung der Oper „Euridice" um's Jahr 1600 ausgenommen — das diesen Junitagen in ihrer Bedeutung, Leistung, wie in dem ihnen innewohnenden Kern zur Entwickelung und Förderung der Tonkunst gleichkäme. In unsern Augen ist es, als That betrachtet, epochemachend; ja, wir glauben, daß in späteren Tagen nach ihm als Ausgangs- und Anfangspunkt, als Schluß- und Grundstein zweier Epochen geblickt werden wird. Wohl hat es in den letzten Jahrzehnten der Musikfeste so manche gegeben, die über das Alltägige sich erhebend, auch von größerem und längerem Einfluß waren, als für das Heut und Morgen (man erinnere sich des Karlsruher von 1853, des Aachener von 1857), aber keines, das so gewaltig, so groß, so in

die Verhältnisse eingreifend da steht, wie das Leipziger von 1859. Es hat aber auch noch selten eine Zeit gegeben, die in dem kurzen Raum von 10 bis 15 Jahren so Gewaltiges und Großes, so viel Neues aufzuweisen hatte, wie die unsrige. Und das Errungene, zum Theil durch harten Kampf Gewonnene, fand einen seiner würdigen Ausdruck in diesem Musikfeste, das glühend wie das Morgenroth eines schönen Tages, uns am musikalischen Horizont entgegenleuchtet. — Obgleich unsere Zeit wild die Kriegesfackel schwingt, in alle Verhältnisse und besonders in die friedliebende Kunst störend eingreift, so hatte sich doch eine große Zahl namhafter Künstler und Künstlerinnen aus Nord und Süd, Ost und West auf den Ruf des hochverehrten Dr. Franz Brendel — der Veranstalter des Festes — zusammengefunden, wodurch dasselbe auch in seiner äußeren Erscheinung ein im hohen Grade impornirendes und glänzendes wurde.

Die äußere Veranlassung zur Tonkünstler-Versammlung gab das fünfundzwanzigjährige Bestehen der „Neuen Zeitschrift für Musik". Die Zeitschrift hat von dem Augenblick ihrer Entstehung an, bis herauf zur neuesten Zeit unablässig, mit nie ermüdender Kraft für den Fortschritt und die Weiterentwickelung der Musik gestrebt und gekämpft, und somit lag es in den Grundbedingungen ihrer Richtung, bei Anordnung des Programmes hauptsächlich der Gegenwart mit ihren eminenten Erscheinungen, gerecht zu werden und besonders solche Werke zu lebendiger Anschauung zu bringen, durch welche sich der Fortschritt der nach-Beethoven'schen Zeit und der jüngsten Errungenschaften auf dem Gebiete der Tonkunst, aussprechen. Aber nicht einseitig hielt man an diesem Princip fest, sondern auch Werke älterer Meister wurden zu Gehör gebracht; und gewiß

waren auch dadurch Viele angenehm überrascht, daß neben dem Repräsentanten der neuen Virtuosität des Klavierspiels auch der einer früheren Epoche — Bülow und Moscheles — sich an dem Feste mitwirkend betheiligten.

Die Versammlung wurde den 1. Juni mit einem Concert in den festlich erleuchteten Räumen des Stadttheaters eröffnet, dessen ersten Theil Kapellmeister Riccius und den zweiten Franz Liszt dirigirte. Die erste Nummer war Mendelsohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt.“ — Der hierauf folgende, von Adolf Stern gedichtete Prolog wurde von Frau Francisca Ritter (einer Schwester Johanna Wagner's) mit viel Wärme und Klarheit gesprochen. Dichtung und Vortrag, beide gleich vortrefflich, verfehlten ihre Wirkung nicht und rissen allgemein zu lautem Beifall hin. — Die dritte Nummer, Schubert's wundervolles H-moll-Duo wurde von H. v. Bülow und Concertmeister David meisterhaft ausgeführt, ebenso eine von Fr. v. Milde gesungene Arie aus „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, welche jedoch weniger wie die vorangegangene Nummer zu erwärmen schien. — Die letzte Nummer des ersten Theiles brachte R. Schumann's Meister-Ouverture, die zu „Manfred“, und man hätte gewiß unter seinen Instrumentalwerken keine bessere Wahl treffen können, als diese. Voll Jugendkraft, Feuer und Poesie nimmt sie gleich bei erstmaligem Hören für sich ein, und ist man schon vertrauter mit ihr, dann zieht sie uns hinein in eine unendliche Welt, in eine nicht nur gedachte, sondern in eine wirklich und wahr empfundene. Das Orchester spielte sie aber auch mit einem Schwung, einer Präcision, daß wir diese Leistung nicht anders als meisterhaft nennen können.

Der zweite, von Franz Liszt geleitete Theil, führte uns zuerst ein Manuscript, die Instrumental-Einleitung zu Wagner's neuester Schöpfung, zu „Tristan und Isolde“

vor. Wer da weiß, wie viele Kämpfe es gekostet, ehe Wagner nur einigermaßen Anerkennung fand, kann sich leicht erklären, mit welcher Spannung man dieser Einleitung entgegen sah. Aber hier konnte kein Mißtrauen und Zweifel mehr an seine Schöpferkraft aufkommen; schon die ersten Töne fesselten mit Zaubergewalt jedes Ohr, und Wagner's große Seite: des menschlichen Fühlens innersten Ton zu treffen, bewährte sich hier glänzend. Ein Ringen und ein Kämpfen, ein Drängen und ein Vorwärts spricht sich in mächtig ergreifenden Melodien, die in einem kunstvoll polyphonischen Bau sich durchkreuzen und durchwühlen, aus, so daß unser ganzes Sein von ihnen umsponnen und erfaßt wird. Wie ein glühender Lavastrom ergoß sich der Beifall des Publikums — aber wir wünschten ihn weit weg, er störte so sehr den Eindruck, den das Werk gemacht! — Zwei Balladen von Hebbel: „Der Haideknabe" und „Schön Hedwig", von R. Schumann in melodramatischer Form componirt und von Frau Ritter gesprochen, folgten. Besonders war es der „Haideknabe", der mit seinen düsteren Farben durch Frau Ritters schönen, von aller Bühnenmanier freien Vortrag, zur völligen Geltung gebracht wurde und einen tiefen Eindruck hinterließ. H. v. Bronsart hatte die Liebenswürdigkeit die Clavierbegleitung zu übernehmen. — Ein Duett aus Wagner's „Fliegendem Holländer", von Herrn und Frau v. Milde gesungen; zwei Clavierstücke von Chopin und Liszt, von H. v. Bülow gespielt, und Lieder von R. Franz, von Hrn. v. Milde gesungen -- sämmtlich sehr tüchtige Leistungen, über die aber das vollendete Spiel Bülow's hervorragte — folgten, um der letzten Nummer: Liszt's symphonischer Dichtung „Tasso, lamento e trionfo" Platz zu machen. Einen Reichthum an Melodien, rythmischer Gestaltung und harmonischer Pracht birgt dieser „Tasso", in dessen großartigem, zur höchsten Begeisterung entflammenden „trionfo" sich

die hohe Meisterschaft Liszt's wie in einen Brennpunkt zusammenfaßt und mit lautem kraftvollen Ruf verkündet. Möchten doch Alle, die kleinlich an des Meisters Schaffen makeln und feilen, unter seiner Leitung diesen „Tasso" hören; sie würden voll Ueberzeugung mit uns übereinstimmen, daß Liszt auf dem Gebiet der Instrumentalmusik die gewaltigste schöpferische Kraft der Gegenwart. — Ein Jubel-, ein Beifallsruf war es, der in den Räumen in hundertfachem Echo widerhallte; von allen Seiten regnete es Blumen und Kränze, daß der Vordergrund der Bühne von ihnen wie übersäet schien.

Der zweite und dritte Tag führte uns zwei Messen: Liszt's „Graner Festmesse", unter des Componisten Leitung, und Seb. Bach's „Hohe Messe", unter Musikdirector Riedel's Leitung, vor. Welch ein Contrast! Die Anschauungsweise zweier Jahrhunderte tritt durch sie in schroffen Gegensätzen hervor. Hier in Bach ein Monument vergangener Zeiten, in dessen kunstvollem Bau sich in unnachahmlich polyphonischen Gängen der starke Glaube der Vorzeit, verbunden mit einer starren Ascetik, gleichsam hindurchwindet und uns mit eiserner Gewalt zum Staunen zwingt, uns aber, erst wenn wir länger mit ihm bekannt, zu erwärmen vermag. Dort das Liszt'sche Kunstwerk, eine Schöpfung modernen Geistes, in dem das religiöse Element sich nicht mehr durch rein verständige Kunstformen äußert, sondern unmittelbar aus dem Innersten herausquillt, sich eng dem Wort vermählt und als ein Körper, eine Seele mit ihm erscheint. Eine weihevolle Stimmung und machtvolle Gläubigkeit durchglüht die Liszt'sche Messe, die sich nach unserer Anschauung zu der andern verhält wie das Gesetz der Liebe zu dem der Furcht. Der früheren ascetischen Darstellungsweise gegenüber, entfaltet sich hier Glanz und Pracht wie eine Gott strahlende Sonne. Dort kommt

es uns vor, als wäre die religiöse Stimmung in die Verstandeswelt hinein versetzt, und hier umgekehrt das Reflectirende in das Empfindende; dort wird das Werk durch die hinzugetretene Empfindung erst beseelt und hier wird die weihevolle Stimmung durch das Bewußtsein gehoben, gleichsam verklärt. Eine unendliche Liebe und Hingabe zur Gottheit offenbart sich vom ersten bis zum letzten Ton und macht die Seele in heiligen Schauern beben. Schon beim erstmaligen Hören stimmen wir ein in das demüthig-flehende Kyrie eleison! in das so unaussprechlich innige und begeisterte Gloria u. s. w. bis zu den Schlußworten der Messe, bis zu dem, eine verklärte Stimmung athmenden: dona nobis pacem!

Beide Aufführungen waren in der Thomaskirche, die zum Erdrücken voll war, und beide waren sehr gelungen. Die Soli der „Graner Messe" hatten übernommen die Herren: Weixelstorfer, v. Milde, Ch. Fink (Orgel); die Damen: Frau v. Milde, Clara Hinkel, Pohl (Harfe); das Orchester: die Mitglieder des Gewandhauses, und die Chöre: mehrere Gesangvereine. — In der „Hohen Messe" waren erstere in den Händen der Herren: Weixelstorfer, Scharfe, Egli, Concertmeister C. Müller aus Meiningen (Violin-Soli), Ch. Fink (Orgel); der Damen: Frau M. Reclam, Clara Hinkel. Die Chöre übernahm der Riedel'sche Gesangverein, die Orchester-Begleitung die Musikcorps von Herfurth und Riede; außerdem unterstützten noch die Gebrüder Müller aus Meiningen, Kapellmeister Seifritz aus Löwenberg, Concertmeister Ritter aus Stettin, Musikdirector C. Weitzmann aus Berlin, Concertmeister Beck aus Magdeburg (Violine), Kammermusikus G. Belcke (Flöte), Hofmusikus Grosse aus Weimar (Contrabaß) u. A.

6*

Außer der „Hohen Messe“ war den 3. Juni noch im Saale des Schützenhauses — da dieser Tag gerade ein Feiertag und eine öffentliche Aufführung nicht gestattet war — eine Privat-Matinée mit dem Programm: „Trio“ von O. Bach (eine edle Salonmusik), von den HH. Alfred Jaell, David und Grützmacher ausgeführt; „Lieder“ von Schubert und Lassen, von Frl. Emilie Genast gesungen; „Duo“ für Clavier und Violoncello von Franz Berwald — ein interessantes Werk, das, obgleich durchgehends von einer edlen Stimmung getragen, seinen bei Schuberth u. Co. in Hamburg erschienenen Trio's und Quintetten jedoch nicht gleich kommt —, von Frl. Thegerström, einer Schülerin der Weimar-Schule, und Herrn Grützmacher vorgetragen; „Lorelei“, prachtvoll von Liszt componirt und von Frl. Genast auf Verlangen zweimal gesungen; ein von Jaell componirtes und vorgetragenes Clavierstück über Themen aus „Diana von Solange“, und schließlich das „hommage à Händel“ von dem Nestor des Clavierspiels, von Moscheles componirt, und von ihm und Jaell executirt..

Der vierte und letzte Tag dieses herrlichen Festes fand des Vormittags die Gäste und Einheimischen im Gewandhaussaal zu einem Concert für Kammermusik, das abermals reichen Genuß bot, versammelt. Wir hörten hier das Meininger Hofquartett der Gebrüder Müller, die das Concert mit einem Quartett in vier fugirten Sätzen (Manuscript) von Carl Müller, eröffneten. Die Meisterleistungen dieses berühmten Quartetts sind so allgemein anerkannt, daß wir zu seinem Ruhme nichts Neues hinzufügen können. Nr. 2 brachte einen von Frau Reclam mit schöner Auffassung vorgetragenen Psalm — „An den Wassern zu Babylon“ — von Ferd. Hiller. Eine uns unvergeßliche Leistung war die Wiedergabe des „Italienischen Concertes“ von S. Bach durch H. v. Bülow, der die

Vorzüge aller Schulen in seinem Spiel vereint und dadurch die höchste Vollkommenheit des Clavierspiels repräsentirt. Eine ebenfalls ächt künstlerische Leistung war die von Herrn Concertmeister David executirte „Sonate" von Tartini, der ein Manuscript: Bürger's Ballade „Leonore" mit melodramatischer Clavierbegleitung von F. Liszt, und von Frau Ritter gesprochen, folgte. Die kraftvolle Stimme der Frau R. konnte sich hier in ihrer ganzen Scala entfalten; sie löste ihre schwierige Aufgabe zu allgemeiner Befriedigung. Der musikalische Theil der Ballade ist nur bei einzelnen Momenten hinzutretend, um gleichsam die in Worten nicht einzukleidenden Stimmungen auszusprechen; aber das Wenige ist von bedeutender Charakteristik und die Declamation so hebend, daß wir uns die „Leonore" gar nicht mehr ohne Musik denken können. Ein „Trio" von Fr. Schubert, von den HH. v. Bülow, David und Grützmacher vorgetragen, bildete den Schluß des Concerts. Sämmtliche Leistungen athmeten eine hohe Virtuosität und ächt künstlerischen Geist.

Des Abends kam im Stadttheater, von der Direction desselben speciell zu Ehren der anwesenden Künstler vorbereitet, die Oper „Genoveva" von Schumann zur Aufführung. Näher auf diese Oper einzugehen gestattet der Raum dieser Blätter nicht, da wir ohnedies schon fürchten, mehr, als gewöhnlich dem musikalischen Theil gewidmet wird, in Anspruch genommen zu haben. Das noch zu berichtende läßt sich in kurzen Worten zusammenfassen. Von den angekündigten Vor- und Anträgen konnten wegen Mangel an Zeit nur einige gehalten werden; von Dr. Brendel: „Zur Anbahnung einer Verständigung"; von C. F. Weitzmann aus Berlin: „Geschichte der Harmonie in ihren Hauptmomenten"; von Dr. Ambros aus Prag: „Ueber Werth und Bedeutung des jetzigen Standes

der Musik und Musikpflege in Beziehung auf allgemeine Bildung"; von Ch. Nauenburg aus Halle: „Die Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimmorganes im Streite mit der praktischen Gesangslehre"; von Dr. Schwarz aus Berlin: „Von der Einwirkung der physiologischen Kenntniß des menschlichen Stimmorganes auf den praktischen Gesangsunterricht." Der von Dr. Brendel gehaltene Vortrag*) war der bedeutendste; ein von ihm gemachter Vorschlag dürfte allgemeines Interesse erwecken, und theilen wir darum denselben mit. Nämlich, die sinnwidrige Bezeichnung „Zukunftsmusik" für die neue Richtung fallen zu lassen und dafür die Bezeichnung „Neudeutsche Schule" aufzunehmen. Von den Anträgen konnte nur einer von Louis Köhler aus Berlin, die Bildung eines deutschen Musikvereins betreffend, gestellt werden. Der Antrag wurde von der Versammlung sogleich acceptirt und durch Mitglieds-Unterschriften der Grund zu dem neuen Verein gelegt. Das Ausarbeiten der Statuten ist einer Commission übertragen und behalten wir uns vor, sogleich beim Erscheinen derselben, eingehender zu berichten.

Auch für das Gesellige war Sorge getragen. Der zweite Abend versammelte die Theilnehmer des Festes zu einem fröhlichen Festmahl, an dem Champagner und Toaste sprudelten, in dem brillanten großen Saal des Schützenhauses. Aber auch außerdem fanden noch jeden Abend nach den musikalischen Aufführungen, Zusammenkünfte der Künstler daselbst statt. Gar manche Bekanntschaft wurde da gemacht, die eine schöne Erinnerung für die Lebenszeit bleibt. — Den Schluß der TonkünstlerVersammlung bildete eine gemeinsame Fahrt nach dem nahen Merseburg,

---

*) Derselbe ist in der letzten Nummer der „Zeitschrift f. Musik", in Nr. 24, bereits gedruckt.

zu einem von Musikdirector Engel veranstalteten Orgelconcert.

Ueberschauen wir noch einmal das ganze durch keinen Mißton gestörte Fest, das uns einen Quell ewig unvergeßlicher Genüsse bereitet hat, von dessen Eindrücken wir uns vergeblich bemüht, hier eine nur annähernde Beschreibung zu geben, — überschauen wir es noch einmal in seinen einzelnen Leistungen wie in seiner Totalität, so gewinnen wir die Anschauung einer immensen Erscheinung, die in ihrer geistigen Bedeutsamkeit sich wie ein Koloß vor unsern Blicken aufthürmt und der Zukunft ein unübersehbares Feld des Wirkens und des Schaffens eröffnet, eine Erscheinung, die mit lautem Ruf verkündet: Daß deutsche Kunst und deutscher Geist der leuchtendste Diamant in dem Kranze aller Erdenvölker!

Die Hofconcerte in Sondershausen.

1862.

Wir haben im Laufe der Jahre bereits mehrfach ausgesprochen, wie die Concertinstitute mit wenig Ausnahmen, durch das Hängen an einseitigen Principien, das sich namentlich in einem blinden Autoritätsglauben an die Meister der sogenannten klassischen Periode und durch ein Verwerfen alles dessen, was der Neuzeit angehört — ungeprüft, ob dasselbe berechtigt ist oder nicht, — sowie durch ein ebenso großes blindes Verfahren, das principlos einerseits nur dem Geschmack der großen Menge Rechnung trägt, andererseits nur das ergreift, was am nächsten liegt, unbekümmert darum, ob das Heute das Gestern verwirft oder umgekehrt, kund gibt; — wir haben ausgesprochen, daß wenige Concertinstitute den Anforderungen unserer Zeit und denen künstlerischer Principien, Rechnung tragen. Höhere Gesichtspunkte sprechen sich in den Programmen, die das Resultat der Principien sind, selten aus; die Werke, die aufgeführt werden, sind meistens aus Gewohnheit, Nachbetung, oder auch aus persönlichen Rücksichten gewählt, der vielen klein scheinenden Umstände, die aber doch größtentheils der bestimmenden Wagschale ein schweres Gewicht einlegen, wie z. B. Eitelkeit, Ehrgeiz der Directorien und Dirigenten, gar nicht zu gedenken. Es ließe sich, wollte man dieses Thema erschöpfen, eine jede der genannten

Ursachen als Titel zu einem besonderen Capitel benutzen. Wir wollen uns kurz fassen und mit möglichst wenig Worten die Principien, welche wir bei Abfassung der Concertprogramme als die allein richtigen für die Gegenwart anerkennen können, darlegen.

Der oberste Grundsatz muß die Aufgabe der Kunst, welche die Vermittlerin geistiger Mächte und dem Volk und zugleich dessen geistiger Spiegel und edelste Erzieherin ist, energisch ergreifen und mit Consequenz verfolgen. Alle andern Grundsätze sind nur Ergebniß dieses Einen. Eine jede Zeit hat Kunstwerke aufzuweisen, welche die Denk- und Empfindungsweise des Volkes im edeln Sinne treu wiedergeben; hat aber auch in eben diesem Sinne solche, die dem tiefsten Geistesschacht desselben entwunden, weiter gehen und das, was unbewußt in ihm schlummert, prophetisch vorausnehmen und verkünden. Warum dann sich nur an das hängen, was der älteren Vergangenheit angehört? Ist das nicht ein Widerspruch mit der Aufgabe der Kunst? Ist es nicht ferner ein Treubruch dem Volk, ein Vorenthalten dessen, was ihm gehört? Was nützt es, stets mit dem Finger zurückzuweisen mit einem: „Seht, das war!“ und nicht auch zugleich zu sagen: „Und seht, das ist!“ — Ein Concertinstitut kann und darf nicht anders, wenn es der Kunst im vollen Sinne gerecht werden will, als die edelsten und bedeutendsten Werke einer jeden Zeit dem Publikum vorführen, ja, es muß noch weiter gehen und Werke junger noch unbekannter Componisten, die, wenn sie auch nur Züge von Originalität in sich tragen, selbst auf die Gefahr hin Fiasco zu machen, zur Aufführung bringen. Concerte, von solchen Grundsätzen geleitet, sind der Bildung, den Forderungen der Zeit und Kunst entsprechend. Wo aber, fragen wir, wo sind die Institute, die dem Gesagten entsprechen?

Wir geben gern zu, daß sich über derartige Sachen leichter denken, schreiben und sprechen läßt, daß von Seiten der Concertdirectionen eine derartige Durchführung durchaus keine leichte, indem sie geistig durchbildete, thatkräftige und strebsame Männer als Glieder verlangt, die nicht nur im Stande sind, Meinungen und Gewohnheiten über Bord zu werfen, sondern wenn es gilt, auch den übrigen Mitgliedern des Institutes, wie es zeitweise auch nothwendig ist, mit Opfer und Opferfreudigkeit im Dienste vorangehen; — wir geben die Schwierigkeit zu, sind aber auch zugleich überzeugt, daß sie nicht nur überwindbar, sondern auch — nur sind es leider vereinzelte Erscheinungen — überwunden sind. Ueberraschend ist es, daß nicht große Städte mit Grundsätzen, wie ausgesprochen, muthig voranschreiten — obgleich auch hier einzelne Anstalten, wie z. B. die der Euterpeconcerte in Leipzig ihnen huldigen — sondern sich kleine Städte, sonst ungenannt und wenig von Fremden besucht, zu ihnen bekennen. Zu diesen zählen wir obenan Sondershausen mit seinen Lohconcerten.

Die Lohconcerte Sondershausens werden, wohl seit mehr denn fünfzig Jahren, alljährlich während der Sommermonate im Loh (eine reizende Parkanlage) Sonntag Nachmittags abgehalten. Meisterwerke ersten Ranges, die im Ganzen selten, vielleicht anderorts noch gar nicht zu Gehör gekommen sind, werden vor einem Publikum, wie es anderwärts wohl auch nicht zu finden ist, mit einer Meisterschaft und Vollendung executirt, die kaum zu übertreffen sind. Man glaubt seinen Augen und Ohren nicht trauen zu können, wenn man, ohne die Lohconcerte näher zu kennen, auf einmal dorthin versetzt wird und hier die ersten Staatsdiener und Offiziere, sowie einfach schlichte Bürgersleute auf einem freien Platze mitten im Parke sitzen sieht, um den Werken, die aus einer halboffenen, akustisch

wohlgebauten Halle (wo das Orchester aufgestellt ist) heraustönen, zu lauschen.

Man muß die aus tüchtigen Künstlern und Musikern zusammengesetzte Hofcapelle, man muß den Kunstsinn des Fürsten und seine beispiellose Freigebigkeit kennen, die einem Jeden, arm wie reich, freien Zutritt zu den Concerten gestattet, um dies begreifen zu können. Wir müssen diese Art des Hörens und Kommens als einzig dastehend, hinstellen.

Die Capelle hat zu ihrem Chef den Herrn Oberstallmeister v. Wurmb, der mit Umsicht dem Institut vorsteht; der Dirigent derselben, der seit bald zwölf Jahren an ihrer Spitze steht, ist Herr Capellmeister Stein, ein in jeder Hinsicht tüchtiger, strebsamer und geistvoller Musiker. Die Capelle selbst zählt manchen hochgeachteten und bekannten Künstler zu ihrem Mitgliede. Wir nennen: unter den Geigern die Herren Concertmeister Uhlrich und Herrmann; die Violoncellisten Barthel und Himmelstoß; den Contrabassisten Simon, der mit außergewöhnlicher Virtuosität sein Instrument behandelt; die Kammervirtuosen Meier (Horn), Zenker (Trompete), Heindl (Flöte), Kellermann (Clarinette), Hofmann (Oboe) und Andere.

Die Werke, deren wir uns bei einem kurzen Aufenthalt in Sondershausen in einem öffentlichen Concert zu erfreuen hatten, waren der von uns früher besprochene „Orpheus“ von Liszt, die Haraldsymphonie von Berlioz, Entreact und Brautlied aus „Lohengrin“ von Wagner, zwei Ouverturen von N. Gade und W. Bargiel und endlich ein Concertstück für Contrabaß von Ed. Stein, vorgetragen vom Kammermusikus Simon, eine Composition, die, beiläufig gesagt, mit Geschick und Eleganz gearbeitet, die Schwächen des im Ganzen genommen undankbaren Instrumentes verdeckt und seine Vorzüge hebt und eben darum der besonderen Erwähnung verdient. — Die

Ausführung sämmtlicher Tonwerke war durchgeistigt, präcis, voll Leben und Schwung, war mit einem Wort **meisterhaft**.

Die Aufführung solcher Werke, die der Neuzeit angehören und in andern Städten nur selten und höchst vereinzelt zur Aufführung kommen, gehören hier nicht zu den Ausnahmen, sie sind vielmehr dem Repertoire der Capelle fest einverleibt. Im Laufe der Zeit brachten sie bereits „Tasso", „Ce qu'on entend sur la montagne", „Hungaria", „Les Préludes" 2c. 2c., symphonische Dichtungen von Fr. Liszt, sowie kürzlich dessen großartige „Faustsymphonie", und manches andere Werk von Werth und Bedeutung.

Die gerechte Anerkennung dem kunstsinnigen Fürsten sowol, wie dem Wollen und Können der gesammten Capelle zollend, sprechen wir noch die Hoffnung und den Wunsch aus, daß ein Streben und Vollführen, wie das in dem kleinen freundlichen Sondershausen, bald aufhören möge Einzelerscheinung zu sein, und daß Principien, wie sie sich hier geltend machen, bald zu Nutzen und Frommen der Kunst und des Volkes auch von größeren Städten und deren Concertdirectorien, adoptirt werden mögen.

Von Bach bis Wagner.

Zur Geschichte der Musik. Von A. Reißmann.

Berlin, Verlag von J. Guttentag 1861.

1861.

Wenn wir ein neues Buch in die Hand nehmen, so sehen wir zuerst nach seinem Titel, und finden wir, daß er etwas verheißt, was uns Freude und Interesse bereiten könnte, so machen wir uns mit demselben bekannt. Etwas Anziehendes muß ein Titel immer haben; denn verspricht er gar nichts, so wird sich Niemand die Mühe geben das Buch aufzuschneiden. Häufig täuscht uns ein Titel, aber ebenso gut kann es vorkommen, daß wir uns in einem täuschen. Vielleicht ist Letzteres der Fall und das eine Mitursache, daß wir obiges Buch nicht nur höchst unbefriedigt, sondern sogar mit der Ueberzeugung bei Seite legen, der Autor hätte ebenso gut gethan, wenn er dasselbe nicht geschrieben hätte.

Das letzte Decennium hat unsere Musik-Literatur um ein Ansehnliches bereichert. Eine solche Productivität auf wissenschaftlichem Gebiet einer Kunst, ist nach unserer Ansicht ein erfreuliches Zeichen. Sagt es uns doch, daß man sich bemüht den Irrthum und die Wahrheit zu sichten und sich

dieselben zum Bewußtsein zu bringen; man bringt folglich einen Schritt weiter hinein in das Reich der Erkenntniß. Und mögen auch viele die Behauptung aussprechen, daß, wenn die Phantasie der Künstler nicht mehr flüssig, sie sich dem Klügeln in die Arme werfen, so verneinen wir doch für unsere Zeit diesen Ausspruch ganz entschieden. Gerade sie beweist, daß die Phantasie keineswegs vertrocknet ist, daß sie vielmehr, trotzdem die Wissenschaft der Musik in hoher Blüte steht, neue und zwar Epoche machende Werke gezeitigt. — Epoche machende Werke im wahren Sinne des Worts müssen neue lebensfähige Elemente in sich tragen, an welche sich die Weiterbildung einer Kunst knüpft; sie sind immer mit Reformen und Erweiterungen eng liirt. Reformen und Erweiterungen jedoch, können auf einem Kunstgebiete nur dann angebahnt werden, wenn das Gerüst einer Kunst zu schwach und zu eng geworden, um die Materialien, welche die Jahre gehäuft, zu tragen und die Kunstprincipien, die sich umgestaltet, sowie die Kunstideen, welche sich erweitert, in sich aufzunehmen. Reformen und Erweiterungen können nur dann angebahnt werden, wenn die Ursache des Verfalles zum vollständigen Bewußtsein gekommen und neben dieser Erkenntniß auch zugleich das Vermögen vorhanden ist, auf Grundlage des alten ein neues aufzuführen, welches dem reiferen Bewußtsein entspricht. In solchen Momenten der Kunstgeschichte findet sich dann Kunstverstand und Schöpferkraft, Intelligenz und Phantasie in herrlicher Vereinigung. Und

wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang.

Auch unsere Tonkunst erfreut sich in der Gegenwart eines solchen guten Klanges, und die Meister, die Neues

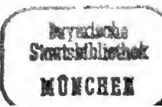
schaffend voranschreiten, Wagner und Liszt, verbinden auf eine seltene Weise die Gaben, welche zu Führern neuer Bahnen berechtigen. Daß diese Meinung von Vielen mit voller Ueberzeugung getheilt und von Andern ebenso bestritten wird, ist nicht nur natürlich, sondern ein Gesetz der Nothwendigkeit; nur aus dem Kampf resultirt das Wahre. Es hat nur weniger Jahre bedurft, um eine Menge kleinerer und größerer Schriften, deren Mittelpunkt die genannten Meister bilden, hervorzurufen. Manche Werkchen von bleibendem Werth und von Einfluß auf die Folgezeit, wie z. B. Weitzmann's „Harmoniesystem", eine erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik; Brendel's „Franz Liszt als Symphoniker", eine die historische und ästhetische Berechtigung der symphonischen Dichtungen Fr. Liszt's darlegende Schrift; die Anti-Hanslick'schen Erzeugnisse u. s. w. finden in ihnen ihren Ursprung. — Aber auch die Vergangenheit ist von unseren Zeitgenossen reich bedacht worden; ja, wir können sagen, daß erst sie uns gelehrt haben (hier obenan Brendel mit seiner Geschichte der Musik), unsere musikalischen Vorfahren zu verstehen und richtig zu würdigen. Und wenn uns nun heutigen Tags, wo des Neuen und des Vortrefflichen so viel geboten wird, ein neues Schriftchen mit verheißendem Titel entgegen tritt, was Wunder dann, daß wir streng rechten zwischen Versprechen und Erfüllen?!

„Von Bach bis Wagner" nennt sich ein Buch von Reißmann, das soeben die Presse verlassen. Von Bach bis Wagner — was sagt das nicht Alles! was läßt es uns nicht erwarten! Haben wir hier nicht ein Recht zu verlangen, die Bewegung der Gegenwart, wenn auch nicht bis ins Detail ausgeführt, doch wenigstens in ihren Con-

turen treu und erkennbar gezeichnet zu sehen?! Aber nichts von all dem ist zu finden! Die ganze neueste, und selbst in dem Fall, daß sie ein Irrthum wäre, aber doch immer großartige und ereignißvolle und darum höchst beachtenswerthe Zeit, ist nur mit einigen kurzen eingestreuten Bemerkungen abgefertigt. Liszt und Berlioz sind gar nicht erwähnt, und wo Hindeutungen auf deren Principien sich vorfinden, so sind sie der Art, daß sie kaum eine Ahnung, vielweniger einen Einblick in das Wesen derselben gestatten Ist das Geschichte bis Wagner?! Oder sollten wir uns hier in dem Titel täuschen und sollte der Verfasser in diesem „bis Wagner" nur die Kunstentwickelung bis zu dem Moment, wo Wagner mit seinen revolutionären Kunstschriften den Feuerbrand in die Köpfe der Musiker warf, haben zeichnen wollen? Wenn das der Fall, was soll dann der Schlußstein des Buches, der die Ueberschrift „Wilhelm Richard Wagner" führt und dessen äußeres Leben und Schaffen in Umrissen darlegt? — Der Kunsthistoriker muß bei Abschätzung und Wägung der Facten, gleich dem Welthistoriker, den Geist der Zeit, den Charakter der Personen, der Werke u. s. w. erkannt haben und abwägen, ohne sich von seinen persönlichen Sympathien und Antipathien bestimmen zu lassen; muß eine reiche Innerlichkeit besitzen, die jeder Seite des Schönen den Weg zur inneren Aufnahme offen läßt. Der Kunsthistoriker muß weiter, und das scheint uns eine sehr wichtige Fähigkeit, dem Neuen, das vom Wege des Gewohnten und Hergebrachten abweicht, streng in jeder Einzelfaser seiner Erscheinung nachspüren, den oftmals in einer harten Schale liegenden Kern herausschälen, sich nicht in seinem Forschen durch eine seiner Natur schroff scheinende oder nicht zusagende Außenseite beeinträchtigen lassen, er muß in die geheime Werkstätte des schaffenden Künstlers einzudringen vermögen und so endlich den richtigen

Maßstab für das Neue sich erringen. Das ist die wichtige und, wir verkennen es keineswegs, sehr schwierige Aufgabe des Kunsthistorikers. Ohne eine solche reiche Innerlichkeit, die mit Liebe alten wie neuen Kunstschöpfungen entgegen eilt; ohne eine solche Objectivität, die die Liebe beherrscht, ohne sie zu erkälten; und ohne jene Kraft, die wir die Keuschheit des Kunsthistorikers und Kritikers nennen möchten, und welche alle jene kleinlichen und gewöhnlichen Regungen, die so oft einen freien Blick umfloren und sein Erkennen beeinträchtigen, in die gehörigen Schranken zu bannen weiß, sinkt er herab zum Handwerker, dessen nüchterner Verstand wohl eine Form erkennen kann, dem aber das, was sie enthält, ein Buch mit sieben Siegeln ist, oder auch zu jener Recensentensorte, von der Robert Schumann etwas derb sagt: „Musik reizt Nachtigallen zum Singen, Möpse zum Kläffen."

Gehen wir nach dieser allgemeinen Bemerkung zu Reißmann's Buch zurück. — R. bringt, wie er in der Einleitung bemerkt, die in Künstlergeschichte übergehende Musikgeschichte, ein Uebergang, welcher sich von dem Augenblick an datirt, in dem sich das objective Element der Musik (die Zeit, wo dieselbe ihre Aufgabe in der Verherrlichung der Kirche fand) sich allmälich in ein subjectives verwandelt. In vier Künstlergruppen sucht er diese Wandlung und ihre Entwickelung (Moment des Steigens, der Blütezeit [Classicität], des Sinkens, und endlich des vollständigen Verfalls) nachzuweisen. Die erste Gruppe, Bach = Händel = Gluck, bezeichnet die Geister, durch welche zum erstenmal großartige Werke durch die Vereinigung des Objectiven und Subjectiven (den Uebergang vom ersten zum zweiten bildet das Volkslied, das durch die Reformation zum Gemeindelied, zum Choral, wird) in der Tonkunst, die freie Entfaltung und Anerkennung des Subjects — der Individualität — gebracht wurden. Was er



hier sagt, ist einfach klar und verständig. Neues bringt der Verfasser jedoch keineswegs. Es ist im Gegentheil schon alles kernvoller, tiefer eingehend, in jeder Hinsicht besser gesagt worden. Man lese z. B. seine Charakteristik Bach's und Händel's und vergleiche sie mit der von Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst, Band I, Seite 154), mit der von Brendel (Geschichte der Musik, 11te Vorlesung) und man wird zugeben, daß die Reißmann's nur ein schwacher Abklatsch dieser genannt werden kann. Was die Zusammenstellung Bach's und Händel's mit Gluck anbelangt, so will sie uns, so wie sie ist, durchaus nicht behagen; sie ist verfehlt. Der hochbedeutende Gluck ist nur beiläufig behandelt und in der Darstellung höchst lose mit den beiden Ersteren verbunden.

Wir haben am Schluß dieses Aufsatzes eine charakteristische Zusammenstellung der drei Meister, welche ihre verwandtschaftlichen und die bei ihnen auseinandergehenden Elemente darlegt, erwartet, sahen uns aber getäuscht. Man weiß gar nicht, was mit Gluck hier anfangen. Auch seine Beurtheilung kann nicht anders als eine verfehlte bezeichnet werden. Gluck ist der Reformator der Oper, ist derjenige, der durch neue Kunstprincipien die Oper zu einem lebensfähigen Kunstwerk erhob. Händel ist der Vollender des Oratoriums. Und dennoch so verschieden die Aufgabe der Beiden, so sehen wir sie vom Verfasser doch mit einem Maßstab gemessen und darin liegt die verfehlte Zeichnung von Gluck's Kunstwirken und Bedeutung. Er ist, wie gesagt, sehr stiefmütterlich, kalt und kurz behandelt.

Aehnliche Aussetzungen finden sich auch in Menge in seinen nächsten zwei Bildern — Haydn-Mozart-Beethoven und Schubert-Mendelssohn-Schumann — vor, die wir aber, da es zu weit führen würde, diese, sowie jeden sich vorfindenden Widerspruch, vorzuführen, übergehen.

Nur sei erwähnt, daß die in der Einleitung bezeichnete Stellung der Meister Schubert-Mendelssohn-Schumann durchaus nicht mit der denselben gewidmeten Abhandlung correspondirt. Es spricht sich kein Sinken, sondern ein erneuter Aufschwung in deren Werken aus, was auch R. anerkennt. Es ist auch, mit des Verfassers Worten gesprochen, diese Gruppeneintheilung nur im Großen und Ganzen zu verstehen, und in Wahrheit nicht so scharf zu fassen.

Die Epoche des vollständigen Verfalls der Oper wird in der vierten Gruppe repräsentirt durch Weber, Meyerbeer und Wagner. Dem Urtheil über Weber und Meyerbeer pflichten wir bei. Aber auch hier begegnen wir durchaus nichts Neuem. Die Charakteristik Meyerbeer's z. B. hinkt der von Richard Wagner im ersten Band seines Buches „Oper und Drama", wo der Ursache des größtentheils Verfehlten der Meyerbeer'schen Oper bis auf den Grund haarscharf nachgespürt ist, um mehrere Jahre nach. — Was aber soll in dieser Gruppe Richard Wagner? Es muß ein arges Verkennen der Kunstzustände genannt werden, in Wagner den letzten Auslauf des Opernverfalls kennzeichnen zu wollen. Diesen ganzen Schlußstein des Reißmann'schen Buches lassen wir — unberührt; nur so viel sei gesagt, daß, wollten wir die verkehrten Auffassungen, die hier zu Tage kommen und die, wir bedauern es sagen zu müssen, an Lächerlichkeit und Engherzigkeit streifen, widerlegen, so müßten wir Alles, was im Laufe der letzten Jahre über Wagner und seine tief in das Leben eingreifende künstlerische Bedeutung mitgetheilt worden ist, wiederholen, und dazu besitzen wir eine zu große Courtoisie gegen unsere Leser und — gegen uns selbst.

Noch einen Punkt der R.'schen Ansichten bringen wir in Erwägung. Wir meinen nicht jene liebenswürdige Naivetät, die den Inhalt der Instrumentalsymphonie, der

bis dato noch keinem Forscher und Theoretiker faßbar war, dahin feststellt (Seite 105), „daß hier größere Bilder der Natur oder Weltgeschichte an der Seele des Künstlers vorüberziehen“, wir meinen seine Stellung zur Programmmusik. Er sagt (Seite 98): „das Programm sei nur dazu da, um von dem Tondichter musikalisch nachgebildet zu werden.“ Wir haben uns schon mehrfach über die Programmmusik (S. Les Préludes ꝛc.) dahin geäußert, daß sie durchaus kein todtes Nachmalen der Töne sei, daß sie vielmehr das in einem Object (poetischer Vorwurf) liegende Gemüthsleben zur Erscheinung bringt und die Malerei nichts anderes ist, als die vom poetischen Bild (Object) bedingte Form, in welcher das Gemüthsleben auftritt, oder welche auch dasselbe umgibt. Man denke sich die Bühne jedes Schmuckes entäußert, Decorationen, Scenerie u. s. w., alles, was die Situation verlangt, weggelassen; man denke sich in der Oper die singenden Personen ohne mimische Darstellung, damit der Gesang, dessen ruhiges Genießen durch die Action zu leicht gestört wird, besser genossen werden könne, und man wird ohngefähr dasselbe haben, was ein Tonstück, welches sich die Aufgabe gestellt, das in einem bestimmten poetischen Bild ruhende und waltende Gemüthsleben als ein besonderes Kunstwerk zu offenbaren, ohne Malerei und Programm ist!

Das mit der Progammmusik verknüpfte Mißverständniß ist das, daß man sie als schablonenmäßige Malerei, als ein mechanisches Nachbilden von Aeußerlichkeiten auffaßt, und das bestimmende geistige Element unberücksichtigt läßt. Man hat sich im allgemeinen, was ja auch kaum anders sein kann, noch nicht zur vollen Idee dieser Musikgattung hindurchgearbeitet. Und wenn das genannte Mißverständniß sich in weiten Kreisen verbreitet hat, so — gestehen wir nur die uns allen anhängende Schwäche — so hat das nur darin seinen Grund, daß unsere Bequemlichkeit gerne nach-

sagt, was wir gelesen und gehört, ohne weiter nachzudenken und zu untersuchen, wie weit wohl dieses oder jenes wahr oder verkannt sei.

Nennt Reißmann die Programmmusik ein Nachmalen und ein „intentionenreiches Ungeschick“, so möchte sich letzteres doch nur auf seine Auffassung beziehen. Die Aufgabe der Instrumentalmusik, speciell der Symphonie, läßt sich für die Gegenwart und nächste zukünftige Zeit dahin zusammenfassen, daß die gesammte Innerlichkeit an großen objectiven Bildern — **ein bestimmtes Darstellungsobject** — die sie der Phantasie vorüberführt, sich **concentriren** muß. Das ist dasselbe, was auch Reißmann will (Seite 121). Es beruht die Differenz der Auffassung darin, daß wir diese Gattung mit dem Namen „Programmmusik“ belegen und R. noch keinen Namen dafür hat und er sich unter unserem etwas anderes (ein todtes Nachbilden) vorstellt.

Ueberblicken wir den Inhalt des ganzen Buches, so läßt sich nicht leugnen, daß der Verfasser werthvolle musikalische Kenntnisse und ein ernstes Wollen besitzt. Doch bezieht sich dieses Lob nur auf seine Kenntnisse bis zur neuesten Kunstentwickelung, der er vielleicht innerlich näher steht, als er selbst glaubt. Seine Ansichten nähern sich den unseren, verschwinden aber sofort wieder mit dem Ballast gefaßter Meinungen und Vorurtheile. Was den Inhalt seiner Schrift (bis zu dem von uns bezeichneten Punkt) anbelangt, so ist sie nur eine Reproduktion von bereits längst und zwar vortrefflich Ausgesprochenem. Die Fassung ist sehr einfach, klar und verständlich, ohne an Weitschweifigkeit zu leiden. Es eignet sich das Buch darum für Musikfreunde als eine vorläufige Orientirung zu einem ernsteren Studium der Musikgeschichte. Hätte

Reißmann die Gegenwart unberührt gelassen und mit seinem „Von Bach bis Wagner“, zur Geschichte der Musik, uns nicht den Maßstab zur Beurtheilung selbst in die Hand gegeben, wir hätten, obgleich er nur reproducirend, ihm unbedingt ein Willkommen zugerufen. Aber so können wir trotz der Anerkennung, die wir seinem Wollen zollen, und mancher Zugeständnisse, die wir ihm machen, nur bei dem anfangs ausgesprochenen Urtheil bleiben: der Autor hätte ebenso gut gethan, wenn er das Buch nicht geschrieben hätte.

Gesammelte Schriften von Hector Berlioz.

Deutsch von R. Pohl.

Verlag von Gustav Heinze in Leipzig.

I.

1. u. 2. Lieferung des 1. Bandes.

1863.

Von Hector Berlioz! Wie oft ist sein Name in deutschen Blättern genannt mit Worten der Auszeichnung und Verehrung, ebenso mit denen der Verfolgung und Verkennung! Seit seinem ersten Besuch in Deutschland vor ungefähr 10—14 Jahren, der namentlich von Braunschweig aus von Gripenkerl in einer Brochure verewigt wurde, bis zu seinem letzten, der kürzlich in Löwenberg stattgefunden, hat sich gar manches verändert und doch wirft sich die Frage auf: wie viel ist denn das deutsche Publikum dem Verständnisse seiner Werke näher gerückt? Wie Viele kennen den größten Instrumentalcomponisten Frankreichs, oder sind von dem mächtigen Strom seines Genius mit fortgerissen oder berührt worden? Es läßt sich nicht verschweigen, daß der Kreis seiner Freunde, Musiker und Publikum zusammengefaßt, kein allzugroßer ist und beide Theile mit einem gewissen Mißtrauen ihn umgehen. Es ist darum kein kleines

Wagniß von einem deutschen Verleger die schriftstellerische Thätigkeit des Componisten, die ja eigentlich nur Geistesspäne des wesentlichen Theiles seines Schaffens sind, in guter deutscher Sprache als Sammlung unserer Nation vorzulegen. Ehe ich mich aber an die eigentliche Aufgabe dieser Zeilen, nämlich dieser deutschen Ausgabe der gesammelten Schriften Berlioz's einige Worte zu widmen, wende, benutze ich die Gelegenheit um die Ursachen darzulegen, welche im allgemeinen dem Verständniß der Berlioz'schen Instrumentalwerke hinderlich sind. Dabei gebe ich mich der Hoffnung hin, daß diese Zeilen ein kleiner Beitrag werden möchten, vorgefaßte Meinungen zu entkräften, oder auch manchen Leser anzuregen sich mit denselben — und wenn nur am Clavier — bekannt zu machen und ihnen den Ernst zu zollen, den man überhaupt dem Hochbedeutsamen in der Kunst schuldet.

Es ist eine traurige Wahrheit, die sich aber, so lange die Erde steht, wiederholen wird, daß das Genie, namentlich von denen, die ihm zunächst stehen sollten, nicht nur nicht erkannt, sonden auch mißverstanden, sogar ihm entgegengearbeitet wird. In der christlichen Zeitrechnung hat sich das auf allen Gebieten des Wissens und Könnens vom Anfang an bis zum letzten Augenblick unserer Gegenwart wiederholt. Wie kann die Tonkunst ausgeschlossen sein? Es liegt dieser Verkennung des bahnbrechenden Genius etwas höchst Natürliches zu Grunde, sie ist sogar eine Nothwendigkeit des Fortschrittes. Das bahnbrechende Genie steht, insofern es den längstgewohnten Pfad verläßt und ganz neue, noch nicht gekannte eröffnet, im Bruch mit seiner Zeit, während es doch auch wieder zugleich das, was im Geist seiner Zeit lebt, was aber noch unbewußt in ihrem Schooße schlummert, ausspricht und zur Offenbarung bringt. Es ist bei ihm ein in und außer der Zeit sein.

Die dem Menschen Schranken setzende Endlichkeit gestattet ihm aber nicht immer, das Werden in der Zeit zu erfassen, obgleich er das fertige, in sich abgeschlossene Geworden-sein leichter in sich aufnehmen und sich dessen zu erfreuen vermag. Die Gewohnheit spielt ebenfalls mächtig hinein in's Leben, und bedarf schon einer kräftigen Natur, sich von ihren umstrickenden Reizen und Fesseln zu befreien. Hierzu noch tritt der Umstand, daß die wissenschaftliche und eine edle Geschmacksbildung doch nicht in dem Maße vorhanden sind, als es im allgemeinen den Anschein hat. Ein gewisses Schwanken, ein unsicheres Urtheil, ein Verkennen tritt darum immer dem Neuen entgegen. — Jedes Kunstwerk muß, soll es wirklich verstanden werden, von Seiten des Beschauers wie des Hörers mit den Organen aufgefaßt werden, denen es entströmt ist. Schumann's Claviercompositionen z. B. werden selten gut gespielt und selten richtig gehört. Warum? Einmal, weil Viele sich an sie machen, ohne die geringste Idee von dem Wesen Schumann's zu haben und dann, weil sie diese Stimmungen, die aus den in das Innere hineingezogenen und da vollständig verflüchtigten Objecten entstehen, nicht in sich selbst erlebt haben. Es fehlt ihnen die zum Verständniß dieser Werke nothwendige verwandte Seite. — Kaulbach hat (als ein anderes Beispiel) harte Beurtheilungen erfahren und seine Kunstschöpfungen haben viele gegnerische Eiferer erzeugt. Und doch nur wieder aus demselben Grunde, weil der verwandten Geister, die dem kühnen Flug seiner Gedanken zu folgen vermochten und dabei die tiefe geistige Bildung wie er, besaßen, wenige waren und sind.

Es läßt sich aber nicht immer sagen, daß von der Seite, die dem Verständniß des Neuen die Bahn brechen soll — ich meine die Kritik — immer verwandtschaftliche Spuren vorhanden sind, oder daß sie immer die Bedingnisse,

welche die Beurtheilung eines geistig Neuen erheischt, in sich trage. Die Folge ist, daß mit dem Nicht-vorhanden-sein der richtigen Gesichtspunkte ein falsches Urtheil entsteht. Häufig ist bei der Kritik ein ehrenwerthes Streben, seltener das vollständige Zeug zu ihrer Handhabung vorhanden. Auch das hat Verkennung zur Folge. Die Hauptsache ist eben die, daß viel Berufene und wenig Auserwählte sind, und hierzu nur wenige eine solche Selbstkritik üben, um zu wissen, zu welcher Klasse sie sich zu zählen haben. Das Genie braucht der Auserwählten, um in seinem innersten Wesen begriffen werden zu können. Der Mensch neigt sich aber zu leicht, wenn ihm die Erkenntniß für eine Sache verschlossen, zur Gleichgültigkeit und Antipathie gegen sie. Den Fehler, den er in seiner Organisation, oder in seiner Bildung trägt, verwechselt er mit der Sache selbst und sucht sie in ihr. Darum auf wissenschaftlichen und künstlerischen Gebieten das ewige Streiten, das im Grunde genommen der Segen der Wissenschaft und Kunst ist. Nur im Kampf erwächst Wahrheit und Fortschritt. Das, was das Genie, dem Drang seines Innern gehorchend, ausspricht, findet in der ihm verwandten Kritik seinen Interpret, in der ihm nicht verwandten seine Bekämpfung. Beide sind nun gezwungen, ihre Ansichten durch die Wissenschaft zu rechtfertigen und so kommt das Neue mit seinen ewigen Wahrheiten, aber auch mit seinen Schattenseiten, immer klarer zum Bewußtsein und zur Erkenntniß. — Es ist etwas Erhabenes um den Kampf der Kritik, der ohne jede persönliche Beimischung, nur mit den Waffen der Wissenschaft geführt, nur von dem Streben nach Wahrheit geleitet, gekämpft wird. Leider sind die Motive zu ihrer Ausübung selten rein, und ein subjectives Meinen tritt an deren Stelle. —

Und Berlioz! Auch er hat der bitteren Erfahrungen genug machen müssen, ehe er die Anerkennung, wenn nur

im Freundeskreis gefunden, die ihm gebührt. Deutschland hat sich von seinen Werken bis jetzt ziemlich fern gehalten. Es sind nur einzelne Concertinstitute, die seiner Muse sich ergeben haben. Ist es einestheils das Ungewohnte seiner Ausdrucksweise, so ist es anderntheils auch sein Wesen selbst, was Deutschland von ihm abhält. Wohl hat die Kritik durch Rob. Schumann, Franz Brendel, Franz Liszt und Richard Pohl ihn hier vertreten und seinem Verständniß durch wissenschaftliche Darlegung seiner Werke, seines Wesens und gesammten Schaffens, die Bahnen geöffnet und geebnet, und doch ist er im großen Publikum kaum mehr als ein Name, an den sich Begriffe wunderlicher Art knüpfen. Vor noch nicht langer Zeit allerdings, wurde sein Name in allen möglichen Journalen genannt; er erfreute sich einer Popularität, die seine Freunde nicht besonders erquicken konnte. Es war in jener Zeit, als Wagner einen großen Theil seiner Hoffnungen in Paris vereiteln sah und ein engherziges Journalwesen, jedes, selbst das unbedachtsame Wort eines bedeutenden Mannes mit Triumph aufgriff, um aus Wagners vereitelten Hoffnungen in den Augen Anderer eine vollständige Niederlage zu schaffen. Berlioz' Briefe über die Zukunftsmusik sind weltbekannt. — An dieses Ereigniß knüpfen sich die Erinnerungen und die Begriffe des größeren Publikums, zu denen noch außerdem die — kennzeichnend genug — Verwechselungen der Namen Beriot und Berlioz hinzutreten. Daß er aber die Tonkunst mit herrlichen Meistergebilden bereichert, ist noch das Bekenntniß Einzelner. Der Grund ist nicht schwer zu entziffern. Die wissenschaftlichen Aufsätze, die den Berlioz'schen Geist erläutern, sind in Fachblättern (Musikzeitungen) erschienen, die in den Händen der Musiker, selten in denen von Dilettanten und wohl gar nicht in denen der Laien sind. Die Musiker, insbesondere die Leiter von Concertinstituten, hätten die Bekanntmachung durch Vor-

führung seiner Werke übernehmen sollen. Der große Theil hat vorgezogen, es nicht zu thun. Und wenn es denn doch geschah, so suchte man wieder von anderer Seite durch den Deus ex machina „Tagespresse“ genannt, das Publikum dagegen einzunehmen. Das kann sich aber Jedermann selbst sagen, daß, wenn man Uebles von einer Sache gehört, man Angesichts derselben in seinem Urtheil verwirrt ist. Jedenfalls ist es auch da so gegangen, wo man seine Werke zu Gehör brachte. Die Urtheile waren immer verschieden, die der Begabteren aber stets zu Gunsten seiner Werke. In der That athmen diese einen Geist, der so überwältigend wirkt, daß er die Sinne zu verwirren im Stande ist. Seine Instrumentation ist nicht allein glanzvoll und mächtig, sie hat auch eine Zartheit, die an's Fabelhafte gränzt. Wie man Kaulbach das Idealisiren seiner Farben zum Vorwurf macht, so nennt man auch die zarten Dinten von Berlioz Effecthascherei. Dem Auge, dem Ohre des hausbackenen Realisten dünkt Effectsucht, was dem tiefer Fühlenden Hauch eines großen Geistes ist. Ist seine Instrumentation reich und wunderbar zu nennen, so läßt sich das von dem Inhalt seiner Werke noch viel mehr sagen. Eine heiße, ja glühende Phantasie, jenes eigenthümliche Geistesblitzen der Franzosen, das mit esprit bezeichnet wird, flammende Begeisterung, Gemüthstiefe, Innigkeit, Schwärmerei tönen aus seinen Schöpfungen. Er ist, wie Fr. Brendel in seiner Geschichte der Musik sehr treffend bemerkt, „zugleich ein Deutscher und zugleich auch Franzose, aber Keines allein und ausschließlich.“ Nach Inhalt und Form vertritt er das französische Element mit seiner überaus reichen, ich möchte sagen gereizten Phantasie, die in der Child Harold-Symphonie bis zu Räuber- und Mörderhöhlen hinunter zu steigen vermag und in dem Fee Mab-Scherzo wiederum den ganzen Duft und Zauber einer neckischen Märchenwelt er-

öffnet; in dem esprit, der namentlich in den Schlußwendungen von Mittelsätzen sich ausspricht, in den rhytmischen Feinheiten und in den Melodiebildungen. Das deutsche Element (an Beethoven'schem Geist hat er sich genährt) spricht sich aus in der Gemüthstiefe, Wärme und Innigkeit, in dem harmonischen Reichthum, dem polyphonischen Gewebe der Stimmen, und der Construction der Formen. Der Geist seiner Schöpfungen ist der der Neuzeit. Auch ihm schweben bestimmte poetische Gebilde vor, die er seinen Tönen einhaucht, auch bei ihm der Drang nach psychologischer Entwickelung und Dramatisirung seiner Stoffe in den Gränzen der Instrumentalmusik, bei ihm endlich auch, was hiermit im engen Zusammenhang steht, die Programme. Zu seinen Hauptwerken gehören die Symphonien, „Faust", „Romeo und Julie", „Child Harold", die Ouverture zu „König Lear", die Opern „Benvenuto Cellini" u. A.

Auch als geistvoller Schriftsteller hat sich Berlioz bewiesen. Die Aufsätze, die er in einer Reihe von Jahren in französischen Journalen erscheinen ließ, werden nun zum zweiten Mal als „Gesammelte Schriften" veröffentlicht. Die autorisirte deutsche Ausgabe ist von Richard Pohl, verlegt von Gustav Heinze in Leipzig. Zwei Lieferungen liegen bereits vor. Sie enthalten folgende Aufsätze: Musik, Beethoven (1) Kritische Studien über die Symphonien. 2) Einige Worte über die Trios und Sonaten. 3) „Fidelio." Aufführung im „Théatre lyrique" 4) Beethoven im Ring des Saturn. — Klopfgeister.) Die Kunst des Gesanges. (1) Der gegenwärtige Zustand der Gesangskunst in der französischen und italienischen Oper und seine Ursachen. Die großen Säle, die Claquers, die Schlaginstrumente. 2) Schlechte Sänger, gute Sänger; Publikum und Claque. 3) Die Sänger-Gagen. Gesangschule der kleinen Hunde.) Gluck. (1) „Orpheus" im

„Théatre lirique.“ 2) Nachtrag zum „Orpheus“). — Das ganze Werk wird in mehreren Bänden erscheinen. Vier bis sechs Lieferungen zu 10 Sgr. bilden einen Band.

Sämmtliche Aufsätze verrathen nicht allein einen großen Kunstverstand, sondern auch eine tiefe allgemeine Bildung. Sie enthalten treffliche Bemerkungen und Anschauungen, die dem Umgang mit der Kunst und dem Leben entsprungen. Aber auch manche Zustände werden mit beißendem Sarkasmus gegeißelt, der manchmal schonungslos genug, doch nie die Gränzen der Wahrheit und Schicklichkeit überschreitet. Manche Anekdote tritt würzend hinzu und erhöht den Reiz der interessanten Lecture. Nach zwei Seiten sind die bis jetzt erschienenen Lieferungen von besonderem Werth: sie geben eine ausgezeichnete Charakteristik der Pariser Musikzustände, und dann auch einen Einblick in die Auffassung Berlioz' der Beethoven'schen, überhaupt deutschen Schöpfungen. — Der Deutsche aber wird und muß sich immer freuen, wenn er einen ächt nationalen Heros verstanden und gewürdigt sieht, wenn auch nur von Einem, so gehört dieser doch zu den Besten einer Nachbarnation. Daß durch diese Würdigung der germanische Geist hineingetragen und gepflanzt wird in die französische Nation — wer kann das verkennen? —

Da das Buch weniger wissenschaftliche Forschungen als Beiträge, Beobachtungen, Anschauungen und Urtheile über Kunst und zu ihr gehöriger Zustände enthalten wird, so dürfte es auch bei seinem anziehenden und pikanten Stil nicht verfehlen, seinen Kreislauf in Deutschland zu machen.

II.

3.—5. Lieferung des I. Bandes: A travers chants; II. Band: Orchesterabende.

1864.

Von den gesammelten, in deutscher Sprache erschienenen Schriften von Hector Berlioz — über die wir bereits im vorigen Jahre berichteten — sind bereits zwei Bände complet im Druck erschienen.

Als die ersten beiden Lieferungen herausgegeben waren, habe ich die Aufmerksamkeit unserer geehrten Leser auf das genannte Werk zu lenken gesucht. Weitere Lieferungen sind inzwischen rasch aufeinander gefolgt, wodurch es möglich geworden ist, eine größere Einsicht und ein gewisseres Urtheil, als es beim Beginn des Werkes möglich war, zu gewinnen, und sollen darum diese Zeilen das früher Gesagte vervollständigen und belegen.

Schon die ersten beiden, so zu sagen „Probehefte", fesselten auf eine Weise, wie es, namentlich wenn man bedenkt, daß ein großer Theil der Aufsätze schon manches Jahr zurück entstanden*), gewiß äußerst selten bei Feuilleton

*) Wir nehmen hier Gelegenheit, unser Bedauern auszusprechen, daß der Herr Verleger nicht jeder Nummer die Jahreszahl ihrer ersten Veröffentlichung beigegeben hat, wie das z. B. auch bei Schumann's gesammelten Schriften der Fall ist. Solche Geburtsscheine können häufig einen Stimmungsthermometer, für die in derselben Zeit entsprungenen tonkünstlerischen Erzeugnisse des Verfassers, abgeben. Die Eindrücke der Außenwelt, ob freudig, ob trübe, ob gereizt, tragen sich unwillkürlich in das Schaffen hinein, und da

arbeiten der Fall ist. Beinahe immer sind letztere Eintagsfliegen, deren Stundenglas auf den rasch verrinnenden Sand hinweist, oder auch Raketen und Leuchtkugeln, die wohl im Augenblick des Aufsteigens Lust und Entzücken hervorrufen, aber schon nach kurzem Anlauf in luftige Höhe, zurücksinken und kaum einen Nachhall genossener Freuden zurücklassen. Selten aber sind sie von solcher Bedeutung, daß sie noch nach längerer Zeit Interesse zu wecken und zu fesseln vermöchten; wenn sie das können, dann sind es schon, wie es speciell hier der Fall, Blitzesfunken, die über den Tag sich erheben und in Folge ihrer elementarischen Kraft in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hineinsprühen. Oft werden sie bei ihm zu Streiflichtern, die über manche Zustände ein Licht werfen von so heller und doch phantastischer Vertheilung und Farbenmischung, daß man glaubt, Rembrandt'sche Gemälde erstehen zu sehen.

Was die ersten Lieferungen des Berlioz'schen Werkes versprochen, haben die folgenden getreulich gehalten. Der scharfe Blick, der in genialem Flug die Zustände er- und überschaut, das Wort, das in kühnen Strichen sie zeichnet, der Geist, der bald warm, bald kalt, bald humoristisch, bald sarkastisch ihnen Farbe gibt, sie beleuchtet und zu charakter- und lebensvollen Gemälden erhebt, — alles das erhält in einer Spannung, die so lange andauert, bis man zu dem unvermeidlichen Ende gekommen, und das Auge nur noch ein leeres Papier anstarrt. Die Eigenthümlichkeit der Berlioz'schen Schreibweise fesselt eben so sehr, wie die Sache selbst, die er behandelt. Es läßt sich sagen, daß so nur ein Genie schreiben kann. Da ist nichts Gemachtes, nichts

sind derartige schriftstellerische Ergüsse oft bedeutungsvolle Fingerzeige und Anhaltspunkte für das Verständniß gleichzeitig entstandener Tonwerke.

mühsam Errungenes; die Urtheile scheinen fix und fertig auf einmal entstanden zu sein, daß man oft an die aus Jupiters Kopf entstiegene und aller Entwickelung baare Minerva denken muß. Daß aber ein Genie kein Gott und darum auch fehlbar wie die anderen Sterblichen ist, beweist uns ein Ausspruch dieses genialen Mannes: der über Richard Wagner (Zukunftsmusik). Die Zeit hat darüber schon zu Gericht gesessen und ist ein Widerlegen desselben darum überflüssig.

Als ich über die ersten Hefte referirte, hob ich besonders zwei Seiten, als höchst beachtenswerth an ihnen hervor. Es war der Einblick, den sie einerseits in den Einfluß gewährten, welche die deutsche Kunst auf Berlioz' Geist ausübte und wie sie überhaupt sich da widerspiegelt, und den sie anderseits in die französischen, eigentlich pariser — aber Paris ist ja Frankreich! — musikalischen Zustände und Verhältnisse geben. Ich füge heute noch eine sehr interessante hinzu. Es ist das die Zeichnung einer Welt, die voll von gemüthvollen und pikanten Reizen sich so von der großen Welt losgelöst hat, daß sie ihr ziemlich verschlossen und darum auch ungekannt von ihr ist; ich meine die der Orchestermusiker, wie sie sich im 2. Bande in liebenswürdiger, und humoristisch-phantastischer Weise äußert. — Außer diesen Vorzügen ist das Werk reich an historischen und statistischen Notizen über Künstler und Tonwerke, und dürfte darum nicht nur für den Musikfreund als belehrende und anregende Unterhaltungslectüre anzusehen sein, sondern auch viel Beachtenswerthes für Kunsthistoriker enthalten. Es kann überhaupt dieser tiefen, umfassenden Bildung, wie sie uns hier entgegen tritt, nicht rühmlich genug gedacht werden.

Der erste Band enthält musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken, die sich auf die Werke deutscher und anderer Meister, auf musikalische Verhältnisse,

besonderer und allgemeiner Art, beziehen. Sie sind voll scharfer Auffassung der Dinge, wie sie sind, wie sie nicht sind und wie sie sein sollen. Den Dingen wie sie sind gegenüber, macht sich eine so ächt aristophanische Ader bemerkbar, daß man das Bedauern nicht los wird ihre Aeußerungen nicht in des alten Griechen Form gebracht zu sehen, wodurch ihr die Einwirkung auf Massen, was doch eine unverkennbare Medicin für faule Verhältnisse, benommen ist. — Hier einige kleine Proben. Bei Gelegenheit der Aufführung der Gluck'schen „Alceste“ 1861 in Paris sagt er:

„Ich bin geneigt zu glauben, daß ein ansehnlicher Theil des Publikums in unserer Zeit für das Verständniß eines solchen Werkes befähigter ist als früher. Einerseits hat die musikalische Erziehung Fortschritte gemacht, und andererseits ist man, Dank der Gleichgültigkeit, dahin gelangt, das Schöne nicht mehr zu hassen.“

In dem Aufsatz „Schlechte Sänger, gute Sänger“, heißt es:

„Wenn eine Frau, deren ganze „Begabung“ in einer Stimme von ungewöhnlich großem Umfang besteht, das g oder f der kleinen Octave — gleichviel, ob es dahin gehört oder nicht — so heraus blöckt, daß es dem Röcheln eines Kranken ähnlicher, als einem musikalischen Ton ist; oder wenn sie ein dreimal gestrichenes F quickt, das gerade so schön klingt, wie der Schrei eines Schooßhündchens, das man auf die Pfoten tritt: so reicht dies hin, daß der ganze Saal von Jubelrufen wiederhallt.“

Solcher Ausfälle, die drastisch genug, Kunstleistungen und Publikum charakterisiren, ist das Buch voll. Hier noch ein Abdruck eines Artikels aus dem ersten Band, der im gerechten Zorn über die musikalischen Stümper, die mit ihrer kleinen Mache die Dichtungswerke von Koryphäen besudeln, sich im beißenden Spott ergeht.

Ein Ballet „Faust“ und ein Wort Beethovens.

Der Gedanke, aus Faust ein Ballet zu machen, ist von einer der wunderbarsten, welche je in den hirnlosen Kopf eines jener Menschen gekommen, die alles anrühren, alles ohne eigentlichen bösen Willen entweihen, gerade wie es die Amseln und Spatzen der großen öffentlichen Gärten machen, welche die Meisterstücke der Bildhauerkunst für Hühnerstangen halten. Der Verfasser des Faust-Ballets scheint mir hundert Mal bewunderungswerther als der Marquis bei Molière, welcher sich die Aufgabe gestellt hatte, die ganze römische Geschichte in Madrigale zu setzen. Was die Musiker anbelangt, welche die Personen des berühmten Gedichts singen ließen, so muß man ihnen vieles nachsehen, weil diese Personen mit Recht der träumerischen, leidenschaftlichen, unbestimmten, unbegränzten, unermeßlichen Kunst der Töne angehören.

Wie viel Widmungen hat der olympische Goethe ertragen müssen! Wie viel Musiker mögen ihm geschrieben haben: „O Du“! oder einfach: „O“! worauf er erwiederte, oder doch hätte erwiedern müssen: „Ich bedanke mich recht schön, meine Herren, daß Sie sich die Mühe gegeben haben, ein Gedicht in Ruf zu bringen, welches, ohne Sie, unbekannt geblieben wäre, u. s. w.“ Er war ein arger Spötter, der weimarische Gott, welcher, ich weiß nicht von wem, übel genug der deutsche Voltaire genannt worden ist. Ein einziges Mal fand er seinen Meister, und zwar in einem Musiker. Denn das scheint gegenwärtig bewiesen, die Musik macht die Leute nicht so dumm, wie die Literaten lange behauptet haben, und seit einem Jahrhundert soll es fast

ebenso viel geistreiche Musiker wie einfältige Literaten gegeben haben. Goethe war nämlich auf einige Wochen nach Wien gekommen. Er hatte Beethoven's Gesellschaft gern, welcher in der That zur Berühmtheit seines Schauspiels Egmont beigetragen hatte. Als er eines Tages mit dem melancholischen Titanen im Prater sich erging, grüßten die Vorübergehenden achtungsvoll die beiden Spaziergänger, und Goethe allein erwiederte diesen Gruß. Zuletzt ungeduldig darüber, so oft den Hut abziehen zu müssen, sagte Goethe: Wie ermüden mich die guten Leute mit ihren Bücklingen! — Kümmern Sie sich nicht darum, Excellenz, entgegnete Beethoven, vielleicht bin ich es, den die Leute grüßen.*)

Der 2. Band, Orchesterabende betitelt, enthält musikalische Novellen und Genrebilder. Obgleich dieser Band mehr Unterhaltungslecture ist als der andere, so ist sein Werth darum keineswegs geringer. Wie schon gesagt, bietet er neue Reize; zunächst tritt das Leben der Orchestermusiker, das vom stolzen Publikum kaum oder nur geringschätzig beachtet wird, in so liebenswürdiger Weise an's Licht,

---

*) Ueber diesen Spaziergang mit Goethe schreibt Beethoven an die Bettina von Teplitz aus 1812. „Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von Weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolf hat (vor) mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spaß die Procession an Goethe vorbei defiliren Er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt auf der Seite. Dann hab' ich ihm noch den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und hab' ihm alle seine Sünden vorgeworfen" ꝛc. ꝛc.

daß dieser Band unter Berlioz' Schriften wohl im allgemeinen das enfant gâté werden wird. Die witzigen Einfälle der Musiker, ihre humoristischen Erzählungen und Anecdoten werfen Lichtstreifen, oft genug wunderlicher Art, auf Orchester, Bühnenleistung, Musikleben und was damit zusammenhängt. Auch der phantastischen und exentrischen Seite der Musiker ist Rechnung getragen. Und so bilden die Novellen neben der anziehenden Wiedergabe des inneren und äußeren Musikerlebens, das reich an Freuden und an Leiden, einen Reflex des mit der Kunst im engen Zusammenhang stehenden Lebens, das gute und schädliche Einflüsse, erhebende und niederdrückende Momente, Künstler- und Philisterthum, in reicher Menge aufzuzählen hat.

Die „gesammelten Schriften" von Berlioz, denen noch ein Band „musikalische Grotesken" und sobald der Autor es bewilligt, auch dessen von ihm vollendete „Memoiren", folgen werden, besitzen neben ihren großen geistigen Vorzügen auch noch den Vorzug einer eleganten Ausstattung. Das Papier ist schön, der Druck groß und correct; es hat überhaupt der Herr Verleger nichts gespart, die äußere Erscheinung derselben dem inneren Werth des Buches anzupassen.

Es sei Musikern und Musikfreunden, sowie zur Anschaffung von öffentlichen- und Hausbibliotheken bestens empfohlen! —

Clavier-Compositionen

von

Adolf Jensen.

1865.

Die Tondichtungen Adolf Jensen's haben das seltene Glück erfahren, schon bei ihrem ersten Erscheinen von competenter Seite eine wohlwollende Beurtheilung zu finden. An der Hand des gefeierten Künstlers Hans von Bülow traten sie in den Kreis der Künstler und in die Oeffentlichkeit und wenn sie trotzdem den gebildeten Dilettanten noch wenig bekannt sind, so liegt es weder an den Compositionen selbst, noch an ihrem Protector, sondern einfach an dem Umstand, daß Jensen erst vor wenigen Jahren seine Erstlingswerke der musikalischen Welt übergeben hat.

Adolf Jensen erhebt sich mit seinen Clavierstücken weit über den gewöhnlichen Werth unserer, das Feld der Claviermusik bebauenden Componisten. Sie sind mehr als edle Salonmusik und können darum, als auch durch eine gewisse Eigenartigkeit ihres Stils, einen Platz für sich beanspruchen. Sie verlangen aber auch in Folge dessen eine eingehendere Beachtung, als man sie dem bunten und oft inhaltlosen Tonspiel, womit man den Salon zu zieren liebt, angedeihen lassen kann. In Nachstehendem soll den geehrten Lesern ein Einblick in die Jensen'schen Claviercompositionen gegeben werden.

Bei wenig Componisten und diese sind stets von hervorragender Begabung — treten gleich bei ihren ersten Erzeugnissen die Grundlinien ihres weiteren Schaffens so deutlich ausgeprägt hervor, wie es bei denen Adolf Jensen's der Fall ist. Schon bei seinen ersten Werken zeigt sich eine edle Träumerei und schwärmerische Innigkeit, wie sie sich als Hauptzug seines bisherigen Schaffens ergeben.

Man hat ihn als der Schumann-Schule angehörend betrachtet, man hat sogar seine Compositionen mit denen aus der früheren Epoche Schumann's vergleichen wollen, — diese Ansichten scheinen mir jedoch, trotz des unverkennbaren Talentes Jensen's, gewagt und zu viel verheißend. Nach denen wenigstens, die mir vorliegen (Opus 2, 7, 8, 12, 18, 20), geht deutlich hervor, daß er noch in seinem Entwickelungsproceß begriffen ist und noch viel zu sehr unter dem Eindruck und Einfluß der Jünglingsepoche und Autoritätenmacht steht, als daß die Reife, die ein abschließendes Urtheil gestattet und der künstlerischen Thätigkeit überhaupt eine bleibende und feste Richtung und Gestalt verleiht, vorhanden sein könnte. Es läßt sich Aehnliches wohl auch von der erste Periode Schumann's sagen, nur mit dem Unterschied, daß dieser sich durch das Schaffen neuer Formen, durch das Kraftvolle, Stürmische und Kühne seines Inhaltes, als auch durch reiche Stimmungsgegensätze, gleich als Genius ersten Ranges bekundete, während die große Weichheit, Innigkeit und Schwärmerei **ohne** die gleichen Grade von Kraft und Stimmungsreichthum, wie sie sich bei Jensen aussprechen, auf ein edles und bedeutendes Talent schließen lassen. Schon darum kann kein Vergleich zwischen seinen und den ersten Compositionen Schumanns gezogen werden. Es sind nur einzelne Saiten, die an letzteren anklingen: die poetisch-innige, deren formelle Gestaltung aber, ihre Entwickelungsringe noch nicht geschlossen zu haben scheint.

Wie der Inhalt der Jensen'schen Compositionen auf Entwickelungsmomente hindeutet, so geht damit Hand in Hand deren formelle Gestaltung. In den früheren zeigen sich sehr bemerkbare Mendelssohn'sche und Schumann'sche Einflüsse, in den späteren treten Liszt'sche hinzu. Mendelssohn tritt zurück und schwindet allmälig ganz; Schumann gewinnt (Opus 8) obwol sich auch rhytmische und harmonische Anklänge an Chopin und Liszt mit einmischen, die Oberhand; in Opus 20 endlich sind Liszt'sche Harmonien ihm so zu eigen, daß sie von seinem Wesen untrennbar scheinen.

Diesen drei Meistern anpassend, zeigt sich auch, je nachdem der eine oder der andere seine Schaffensader potencirt, der Werth, die Tiefe und das Wesen des Inhaltes seiner Tonstücke. Nach dem allgemeinen Entwickelungsgesetz ist eine allmälige Steigerung und Vertiefung der inneren Kräfte ordnungs- und naturgemäß; ebenso das Anlehnen an Autoritäten, bis sich die eigene Kraft so befestigt und geläutert hat, daß sie anderer Stützen nicht mehr bedarf, und diese in sich und durch sich den Anfang und Ausgang ihrer Geistesthätigkeit findet. Die Stimmungen, die Jensen in seinen ersten Werken zum Ausdruck bringt, sind in sich einheitlich, sie steigern sich nicht zu Gegensätzen, ich möchte sagen, sie sind erfahrungslos; sie athmen aber eine so innige Schwärmerei und besitzen einen solchen poetischen Reiz, daß man sie füglich Frühlingsknospen und Blüten einer poetischen Natur nennen kann. Bei diesen Compositionen findet er für seine Stimmungen noch nicht ganz die ihm selbst eigene Ausdrucksart, er lehnt sich hier an Mendelssohn und Schumann. Demgemäß zeigt sich noch Aeußeres und Inneres neben einander, der Schauplatz der Eindrücke ist noch nicht vollständig in das Gemüth verlegt, sie haften noch an der Außenwelt.

Wo die Schumann'schen Formen überwiegend sind und Mendelssohn'sche Einflüsse verschwinden, da entfaltet sich ein neues Leben: die Erfahrung fängt an das Innenleben aufzurütteln. Die Stimmungen werden bestimmter, auch kräftiger, legen sich zu Gegensätzen auseinander und zeigen sich überhaupt viel reichhaltiger und tiefer.

Ein Eindruck, den von Opus 8 an die Compositionen Jensen's machen, läßt sich nicht verschweigen. Es scheint nämlich, als ob von nun an nur eine persönliche Erfahrung seiner Productivität Impuls und Stoff gebe. Immer ist es Eins, was er gibt, wovon er spricht, woran sein Denken und Fühlen hängt und wovon er zehrt. Wo er nicht mehr direct mit seinem Fühlen unter dem Einfluß des Erlebten steht, da senkt er sich zurück in vergangene Tage, lebt und schwelgt in der Erinnerung. So wirklich schöne und tief empfundene Tonstücke — wie der „Liebestraum“, der „Rückblick“ — auch dieser Geistesrichtung zu verdanken sind, so ist sie doch zu gleicher Zeit eine Klippe, an der das hervorragende Talent des Künstlers auf Abwege geraden und zu scheitern vermag. Der Raum, welcher sich innerhalb **einer** Gefühls= oder Meinungstäuschung, überhaupt **eines** herben Erlebnisses bietet, ist — im allgemeinenen bemerkt — viel zu eng, als daß er hinreichende Ausbeute dem hochbegabten Menschen geben könnte. Einem solchem Verfahren muß schließlich große Einseitigkeit, Wiederholung, Manier, Abschwächung der Gedanken, und endlich noch, die alles verflachende Phrase entspringen. Das ist die große Gefahr, die jedem Künstler, der sein Gefühlsleben der Erweiterung entzieht, droht. Der Schaffensquell kann nur frisch und kraftvoll strömen, wo ein volles und warmes Hingeben an große und Begeisterung erweckende Ideen, die die engen, hemmenden Schranken des Ich's entledigen, ist. Nach einem

Freiwerden soll der Künstler mit der ganzen Kraft seiner Seele streben!

Ich gehe zu den abgebrochenen Bemerkungen zurück. — Bei den Compositionen, in denen der Inhalt ein subjectiver ist, wendet sich Jensen der Schumann'schen Gestaltungsweise zu, da jedoch, wo das Erleben sich nicht gleich in demselben Moment zum Tonstück dichtet, sondern er dasselbe mehr aus der Erinnerung holt und erzählt, wobei also ein Hinwenden zum Objectiven ist, schließt er sich der neudeutschen Schule an, da zeigen sich die Liszt'schen Einflüsse.

Die einzelnen Vorzüge der Jensen'schen Compositionen bestehen in Adel und Reinheit der Empfindung, Zartheit, Innigkeit, Träumerei, in die sich mancher phantastische Zug verstrickt; seine Melodien sind gehaltvoll und tief, seine Harmonien reich, seine Modulationen wohlklingend, oft überraschend schön; er bedient sich überhaupt der Kunstmittel mit großer Gewandtheit und Leichtigkeit. Allerdings sind bei ihm die weichen Regungen den kraftvollen überlegen, wodurch ein richtiges Maßhalten in duftigem Tonspiel erschwert wird, auch zeigt sich bei ihm noch keine volle Beherrschung der Form im Ganzen genommen; seinen größeren Formen (Opus 7, 12, 18, 20) fehlt häufig die consequente Durcharbeitung der Themen, seine reiche Gedankenströmung verleitet ihn noch manchmal diese aneinander zu reihen, anstatt sie auszuarbeiten, wodurch manches Unvermittelte entsteht; einzelne seiner Tonstücke werden in ihrer Wirkung („Wandernde Zigeuner“, „Wiegenlied“, „Pastorale“ 2c.) durch ein zu weites Ausdehnen der Form geschwächt; — doch sind das Unvollkommenheiten, die der Componist leicht überwinden wird.

Ich wende mich nun nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu den mir vorliegenden Clavierwerken des Componisten.

Innere Stimmen, 5 Stücke, Opus 2 (Preis 1 Thlr. 5 Sgr., verlegt von Fritz Schuberth in Hamburg). Den sämmtlichen Compositionen ist eine wohlthuende Frische der Empfindung eigen. In Nr. 1: „Dem kommenden Frühling", weht Frühlingsahnung und Frühlingsluft; ohne gerade neu in der musikalischen Erfindung zu sein, zeigt sich doch nirgends die Spur eines unmündigen Schaffens; Alles ist wohlklingend, lieblich, von stillem Glück durchhaucht. —

Nr. 2: „In der Dämmerung", in Schumann's Weise empfunden und conceptirt, ist das bedeutendste Stück in diesem Heft. Es trägt das Gepräge phantastischer Träumerei, die frei von Nebel und Spuckgestalten, sich tief in das eigene Innere senkt. Einzelne feine Züge, der Uebergang vom ersten zum zweiten Thema durch einen, in das im Viervierteltact componirte Stück, eingeschobenen einzigen Tact im Zweiviertelmaß, die Modulationen von B-moll nach H-dur, die Steigerung im Mittelsatz, — bekunden eine kunstgeübte Hand. Gut vorgetragen, ist diese Nummer sehr glanzvoll. — „Humoreske", Nr. 3, sprudelt voll froher Jugendlaune, mit der sich einzelne weiche Züge glücklich verbinden; reizend ist der Mittelsatz in seiner graziösen Gestaltung. Er besteht nämlich aus viertactigen Perioden, denen stets nach dem ersten Periodenglied ein Einvierteltact eingeschoben ist; dadurch erhält der Satz ein so schelmisches Gesicht, daß man ihn, obgleich sich grammatikalisch manches aussetzen ließe, lieb haben muß. Solche Sachen müssen recht fein und frei gespielt werden, dann sind sie bezaubernd! — Das vierte Stück, „In Waldesflur", ist eines von denen, wie sie ein kecker Uebermuth erzeugt. Schon der erste Akkord jauchzt so lustig in den Wald hinein, daß es diejenigen, die gewohnt sind, Alles recht ruhig und gesetzt vor sich gehen zu sehen, ganz panisch ergreifen mag. Das Stück ist glänzend, steht aber den andern an Werth nach. — Nr. 5 trägt die

Ueberschrift: „Stille Liebe". Hätte der Componist nichts weiter geschaffen als dieses kleine vierzig Tacte lange Stücklein, so verdiente er schon darum liebevoller Beachtung. In seiner einfachen Erscheinung athmet es so viel Liebreiz, Innigkeit und Tiefe der Empfindung daß es sich getrost neben die edelsten Minnepoesien stellen kann.

Bei nochmaligem Ueberschauen dieses Werkes 2, so läßt sich das Resultat als ein für den Componisten sehr günstiges bezeichnen; der gewiegteste Kenner würde es kaum für ein Erstlingsprodukt ansehen, die Gedanken sind geschickt bearbeitet, es klingt alles fertig und rund.

„Phantasiestücke", Opus 7, in 2 Heften (Preis à 25 Ngr., verlegt ebendaselbst). Die Formen, in denen Jensen sich hier bewegt, sind größer als die in Opus 2, er nennt sie Phantasiestücke. Schon aus dem Wort geht hervor, daß diese Form eine stete und folgerechte Ausarbeitung der Gedanken nicht verlangt; die Phantasie bindet sich an kein Gesetz, sie ist frei; sie spielt mit den Gedanken und Gefühlen und läßt sie in raschem Flug, ohne sich um das Woher und Wohin zu kümmern, einander folgen. Diese Form hat für angehende Componisten etwas Gefahrvolles, denn die Freiheit, die sie gestattet, verleitet leicht zu einem Ab= und Ausschweifen, oder auch neue Themen, die in gar keiner Verbindung mit den vorhergehenden stehen, folgen zu lassen, oder auch die Themen nicht auszuarbeiten, sie kann kurz gefaßt, zur Oberflächlichkeit verführen. Der Meister, der große Formen beherrscht, und sich von da zur Phantasieform wendet, wird sich diesen Verirrungen nicht aussetzen. Jensen hat sich der obengenannten Gefahr nicht ganz entziehen können, der Inhalt deckt nicht immer die Form, die Sätze sind häufig zu weit ausgesponnen, auch ermangeln sie hier und da der organischen Einheit der Gedanken. Trotz dieser Aussetzungen sind sie bedeutend genug, um sich ein

eingehendes Interesse von Seiten der Künstler und Musikfreunde sichern zu können.

Von den beiden Heften scheint das erste, vom specifisch musikalischen Standpunkte aus, das Gehaltvollere. Nr. 1 der Phantasiestücke, „Aufschwung", ist eine beachtungswerthe Composition, die dem Spieler Gelegenheit bietet, seine technische Fertigkeit und geistvolle Auffassung glänzen zu lassen. Nur konnte Ref. trotz aller Bemühungen, in dem Inhalt keinen Gemüths- und Gedankenaufschwung erkennen, die Composition scheint mehr eine geistvolle Etüde für Hand und Feder. — Nr. 2: „Nachtfeier", ist ein tiefempfundenes und poesievolles Musikstück, das überall andächtige Hörer finden wird. — Nr. 3: „Ballscene", gibt brillant und in nobler Haltung die Eindrücke wieder, die eine im Lichterglanz sich bewegende, glänzende Assemblée hervorruft. So bedeutend das Stück ist, so lehnt es sich so faßbar an die vorletzte Nummer der Papillons von Schumann, eine feurige Polonaise, daß es den Schein der Nachahmung nicht abstreifen kann. — Nr. 4, die erste Nummer des 2. Heftes, „Räthsel", scheint im ersten Moment ein nur dem Componisten lösbares zu sein, denn es läßt kaum ahnen, daß hinter seiner scherzenden Weise Verborgenes ist. Es löst sich jedoch bei näherem Betrachten in den Namen Gade auf; das Figurenmotiv besteht nämlich aus den Tönen g, a, d, e. — Das hierauf folgende „Rosenlied", Nr. 5, ist ein elegantes und lebendiges Musikstück im feinsten Salongenre; duftig, zart, ohne einer wirkungsvollen Steigerung zu entbehren, wird es sich überall Freunde erwerben. Diese Nummer, wie Nr. 4 und 2, sind formell am abgerundetsten; die Ideen sind verarbeitet und werden nicht durch ein Zuviel abgeschwächt. Die andern Stücke leiden alle mehr oder weniger an diesem Fehler. — Nr. 6: „Wandernde Zigeuner", ist das letzte der Phantasiestücke. Hier documentirt



der Componist unstreitig eine nicht kleine Begabung für Auffassen und Wiedergabe bestimmter poetischer Bilder, mit andern Worten — für die Programm-Musik. Die Schilderung dieses trotzigen und tiefschwermüthigen, unbeständig wilden und doch so sehnsuchtsinnigen Nomadenvolkes ist sehr charakteristisch gegeben. Leider ist der Seitensatz mit der Cantilene (Seite 13) dieses prächtigen Stückes so salonmäßig und steht dem ersten Theil so an Tiefe der Auffassung und musikalischer Erfindung nach, daß die Verminderung seines Werthes und seiner Wirkung nicht klein ist. — Manche dieser Nummern wird auch im Concertsaal Glück machen.

„Romantische Studien", ein Cyclus von siebzehn Clavierstücken in zwei Heften, Opus 8 (Preis des ersten Heftes 1 Thlr. 10 Sgr., des zweiten 1 Thlr. 15 Sgr., verlegt ebendaselbst). In den Stücken dieser beiden Hefte ist eine Innigkeit, Tiefe der Empfindung und Poesie, sowie Wohlklang mit schöner Arbeit vereinigt, daß sie als die vollko.nmenste Production Jensen's genannt zu werden verdienen. Schumann'sche Einwirkungen sind hier innerlich aufgenommen und verarbeitet, der Componist zeigt sich als die Eusebius-Natur des Meisters. Die Stücke des ersten Heftes sind sich in ihrer Stimmung und Gestaltung verwandt, im 2. Heft hingegen, ist größere Mannigfaltigkeit der Stimmungen, als auch in der Erfindung und Bearbeitung der Themen; bei allen aber fühlt man, daß weder äußere Gebilde, noch Erinnerung, noch Phantasie die Geburtsstätte derselben, sondern daß sie Blüten sind, die der Wonne und dem Weh, beide Kinder eines Herzens, entsprungen. Die Compositionen „Gelübde", „Unerwartetes Glück", „Sehnsucht", „Frohe Botschaft" sind sich in Wesen, Form und Bewegung (der $\frac{6}{8}$ Tact scheint sich beim Componisten einer großen Bevorzugung zu erfreuen) sehr ähnlich; es ist da Alles so einfach wahr, innig und sinnig, daß

sich der Charakter dieser so liebreizenden Poesien am besten mit dem Wort „jungfräulich“ näher bezeichnen läßt, während hingegen der Charakter bei den Stücken „Neues Leben“, „Nach vollbrachtem Tage“, „Loose“, wo die Stimmungen bestimmter und kräftiger hervortreten ein männlicherer ist.

Dieses erste Heft ist nicht allein nach rein musikalischer Seite werthvoll, es gewinnt auch nach pädagogischer an Bedeutung, und zwar durch seine reine ungetrübte Lyrik. Gerade an solchen Compositionen, in denen sich die erste reife Jugend in ihrer erfahrungsarmen, aber um so poetisch reicheren Empfindungsperiode wiederfindet, ist Mangel; und diese Jugend ist es, die sie mit warmer Hingabe, sogar mit Enthusiasmus in sich aufnimmt und gleich ein richtiges Verständniß für sie gewinnt, während die reifere nicht mehr diese ungetheilte Befriedigung durch sie findet.

Im zweiten Heft der „Romantischen Studien“ entrollt sich eine ganze Lebensepisode; die einzelnen Compositionen tragen die Ueberschriften: „Arme Gefangene“, „Weiße Rose“, „Am Meeresstrand“ (ein Musikstück von zündender Wirkung), „Ein Nachklang“, „Liebeszeichen“, „Meine Ruh ist hin, —“ „Deingedenken“, „Liebesfrühling“, „Epilog“, in denen allen edles und tiefes Gefühlsleben in edler Form zur Erscheinung kommt. — Die Ausführungsschwierigkeiten sind im 2. Heft nicht unbedeutend.

„Berceuse“, Opus 12 (Preis 12½ Sgr.) und **„Drei Clavierstücke“** zu vier Händen, Opus 18 (Preis 2 Thlr., verlegt ebendaselbst), sind nicht wie die „Romantischen Studien“ Gefühlsergüsse, sondern Stimmungsbilder, deren aller Umfang, beiläufig bemerkt, viel geringer sein könnte. Die „Berceuse“ ist äußerst zart in Stimmung und Farbe: Wiegengesang und Dämmerschein vereinen sich zum poetischen Bild. Etwas weniger Duft würde ihr aber nichts geschadet haben. Die Anforderung, die Opus 12 und Opus 18 an

die technische Fertigkeit des Spielers erheben, ist nicht groß, die Stücke appelliren mehr an dessen Feinheit. Von den drei Nummern „Scherzo“, „Wiegenlied“, „Pastorale“ des Werkes 18, ist die letztere die gelungenste. Sonnenfäden, Vogelsang und Blumenduft verkörpern sich zu reizendster Anmuth. Die andern beiden Stücke, obwol fein gearbeitet und sehr wohlklingend, werden durch ihren zu großen Umfang etwas matt.

„Vier Impromptus“, Opus 20 (Preis Nr. I. 22½ Sgr., Nr. II. 17½ Sgr., Nr. III. 20 Sgr., Nr. IV. 27½ Sgr., verlegt ebendaselbst). Dieses Werk unterscheidet sich von früheren durch einen großen Fortschritt, der sich durch geistige Vertiefung, kräftigere Sprache, größere organische Einheit ausspricht. Die Form ist klarer und übersichtlicher, die vielen kleinen contrapunktischen Verwebungen und das Haften am Kleinen, haben einem größeren Stil Platz gemacht, die subjectiven Schranken scheinen zu größerer Objectivität durchbrochen zu sein, die Schreib- und Ausdrucksweise der neuesten Musikheroen hat sich ebenfalls Geltung verschafft. Nr. 1: „Sturm und Drang“, athmet Kraft, Leben und Frische; die Themen klingen energisch und stechen dadurch sehr von der früheren Weichheit ab, die Melodiebildung und die harmonische Fortschreitung ist frappanter geworden. Die vier Nummern werden für Concertspieler eine willkommene Gabe sein. Nr. 3: „Intermezzo“, von lebendig drängendem Charakter, steht der eben genannten Composition, obwol hier auch dieselben Züge auftauchen, an Gehalt nach. Die Themen klingen etwas gewöhnlich und erhalten ihre Wirkung weniger durch Tiefe der Gedanken, als durch schöne Klangeffecte. Hervorragend sind Nr. 2: „Liebestraum“, und Nr. 4: „Rückblick.“ Die beiden Stücke, und insbesondere das erste, könnten füglich die

Beifügung „Ballade“ haben. Sie machen nämlich den Eindruck, als ob Lyrisches und Episches sich mischte, ohne aber ein Aneinanderreihen ihrer Elemente aufzuheben. Hierdurch gewinnen sie den Anschein als seien nur einzelne Ereignisse bruchstückartig vorgeführt, womit es sodann der dichtenden oder empfindenden Phantasie des Darstellers überlassen bleiben muß den Ton für die Uebergänge zu suchen und zu finden (z. B. „Liebestraum“, Seite 6, 8). Sie machen weiter den Eindruck, als theile sich die Darstellung in Herz und Hände des Darstellers; es klingt, als ob der Barde Wunderbares vorführe, und er, dazwischen Athem schöpfend, seine kunstgeübten Finger ohne bewußte innere Betheiligung, über die Saiten gleiten ließe: Gesang und Begleitung mit Zwischenspielen. (Derartiges findet sich auch Seite 6, Nr. 1). Obgleich der Einwurf sich hier erheben ließe, daß diese Art und Weise etwas Elementarisches an sich habe, so ist sie in diesem Fall doch außerordentlich wirkungsvoll und eben so berechtigt wie die Balladenform überhaupt, deren Hauptcharakter in diesem Nebeneinander der Elemente, und in dem Uebergangslosen der Erzählung und Stimmung, liegt. — Der „Liebestraum“ birgt, wie auch der „Rückblick“, reiche und tiefe Stimmungen, die packend und zündend zu wirken fähig sind. Beide Compositionen gehören zu den schönsten Tonerzeugnissen auf dem Felde der Claviermusik. — Der „Rückblick“ beginnt ernst und schwer in recitativischem Ton, der sich durch das ganze Stück hindurchzieht; die zweite Seite deutet an wie das Lebenscapitel, welches der Sänger seinen Hörern bringen will, überschrieben ist: es tönen leise die vier ersten Akkorde des „Liebestraumes“. Und hiervon erzählen die Töne in ernsten und schwermüthigen und doch von Wonne durchwebten Weisen. Zum Schluß erhebt sich das erste Thema, welches einen durchaus resignirenden Charakter trägt, wie ein Siegesgesang.

Aus diesem „Rückblick" ließe sich, wenn auch nicht unbestreitbar, der Schluß ziehen, daß der Cyclus lyrischer von einem Erlebniß erzeugter Ergüsse, beschlossen sei.

Die Wanderung durch einen Theil der Jensen'schen Clavierwerke ist beendet, und freudig läßt sich gestehen, durch sie so viel Edles und Schönes kennen gelernt zu haben, daß der Wunsch sie weit verbreitet zu sehen, vor Allem aber der, dem Componisten recht bald in Werken vollkünstlerischer Reife zu begegnen, sich diesem Bekenntniß eng verbindet.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Dessau,

vom 25. bis 28. Mai incl. 1865.

Veranstaltet vom

„Allgemeinen Deutschen Musik-Verein.“

1865.

I.

Vereinigung macht stark, sagt eine alte und ewig junge Erfahrung; wir möchten dieses Wort auch auf obigen Verein anwenden. Vor noch wenigen Jahren mehr Gedanke als Wirklichkeit, hat er sich durch das Zeitgemäße seiner Ideen, seiner Grundsätze und Bestrebungen, so viele Mitglieder, Freunde und hohe Gönner (Großherzog von Weimar als Protector, den Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, der Großherzog von Baden, Herzog von Anhalt u. A.) erworben, daß es ihm möglich wurde, bereits ein thatenreiches Leben nach Außen zu entfalten. Die Versammlungen zu Leipzig, Weimar, Karlsruhe, Dessau folgten rasch einander: sprechende Denkmäler vereinter Bestrebungen, — und erzeugten selbst bei denen, die von fern zuschauten, oder deren künstlerische Ansichten und Grundsätze von denen des Vereins abweichend, vielleicht sogar entgegengesetzt sind, jenes Gefühl der Achtung, welche jede geistige Macht, und wenn sie vom

Hergebrachten noch so verschieden ist, aber mit dem Streben nach Erreichung ihrer Ideale Lauterkeit und Beharrlichkeit verbindet, abzwingt.

Die Grundsätze des Allgemeinen Deutschen Musikvereins lassen sich als allgemein bekannt voraussetzen; daß aber sein Princip der Kunst gegenüber, hier nochmals erwähnt wird, geschieht um den Einblick, wie der Verein bei der Dessauer Versammlung die sich gestellten Forderungen zu erfüllen bemüht war, zu erleichtern. Der Verein gehört mit allen seinen Intentionen dem Fortschritt an, aber nicht dem, der — wie viele irrig meinen — einseitig und blind dem Neuen huldigt und das Alte verwirft, sondern jenem, der die endlichen Schranken des Parteiweisens überspringt und den Kunstwerken einer jeden Epoche und Zeit ihr gültiges Recht zuerkennt, und es zu erkämpfen bereit ist. Nach geistiger Seite erstrebt er eine tiefere und erweiterte Auffassung früherer Kunsterzeugnisse und als Folge dessen: die Erfassung, Entwickelung und Entfaltung ihrer Consequenzen; nach praktischer: noch wenig bekannte alte, sowie neue Tonschöpfungen bei den Versammlungen zur Aufführung zu bringen Ist der erste Punkt dazu geeignet, die Kunst nach geistiger und formeller Seite zu erweitern, so ist der letztere dazu berufen, das Errungene und Gewonnene durch lebendige Vorführung vor versammelten Künstlern zu prüfen, zu sichten und zu klären, und dem Bleibenden Geltung zu verschaffen.

Zur diesmaligen Versammlung wurde Dessau gewählt. Die Wahl dieser reizenden Stadt ist neben dem Umstand, daß die große Zahl norddeutscher Mitglieder des Vereins es wünschenswerth, wenn nicht nothwendig erscheinen ließ, einen, diesen nicht zu entfernt liegenden Vereinigungspunkt zu wählen, — dem ächten Fürstensinn des Anhalt'schen Hauses, der mit großer Munificens den Verein zur Er-

möglichung seiner Wünsche unterstützte, sowie dem regen Musiktreiben und den reichen und vielseitig musikalischen Kräften Dessau's zu danken. Wie glücklich diese Wahl, hat der Erfolg gezeigt. Die Hofkapelle, die wie die Schloßkirche und das Hoftheater mit seinen schönen Räumlichkeiten, dem Verein zur Verfügung gestellt wurden, die reichen Dessauer Gesangskräfte, die nebst denen der anhaltischen Städte Bernburg, Zerbst, Köthen sich mit dem Riedel'schen Verein aus Leipzig zur Aufführung der Chöre verbanden, die Zuvorkommenheit und liebenswürdige Gastfreundschaft der Bewohner, endlich die wahrhaft idyllische Umgebung Dessau's, — das alles verband sich, um den Festtagen den Glanz edler Feier zu verleihen und bei den Anwesenden jene volle Befriedigung hervorzurufen, die am Ende nur da zu erreichen ist, wo der geistige Genuß nicht gar zu ausschließlich auf Kosten des körperlichen Wohlbehagens erlangt wird. Es ist auch ferner rühmend hervorzuheben, daß bei dieser Versammlung (was sich von früheren nicht so entschieden sagen läßt) sich in keiner Weise Parteiungen bildeten. Es waren Künstler der verschiedensten Schulen und Richtungen anwesend, ohne sich unter einander zu einem Für oder Gegen diese oder jene Kunstanschauung zu verbinden und dem Feste den Charakter einheitlicher Bestrebungen zu trüben.

Das Festprogramm brachte vier Concerte; eines für Kammermusik und zwei für Gesangs= und Instrumentalsoli, Chor und Orchester; außerdem waren zwei wissenschaftliche Vorträge, einer von Herrn H. Porges aus Wien: „Ueber die Aufgabe der Tonkünstlerversammlungen gegenüber der Nation und den an der Spitze stehenden Künstlern der Gegenwart", und einer von Herrn Dr. Adolf Stern aus Dresden: „Ueber das Verhältniß der Kunst zum Staate", angekündigt, von denen aber ersterer wegen Reiseverhinderung

seines Verfassers wegfallen mußte; Berathungen und Beschlußfassungen über Vereinsangelegenheiten fanden selbstverständlich ebenfalls statt.

Was nun die Auswahl und Zusammenstellung der Tonwerke betrifft, so konnte dabei nicht das bereits Anerkannte und Bewährte derselben als maßgebend gelten, sondern der oben ausgesprochene Grundsatz des Vereins: selten zu Gehör kommende alte und neue Compositionen, von denen die letzteren jedoch vorher der musikalischen Sektion desselben zur Durchsicht und Prüfung von den Componisten eingesandt und von der Sektion zur Aufführung bestimmt wurden, zu bringen. Ohne der musikalischen Sektion einen Vorwurf machen zu wollen, so drängte sich uns doch mehrmals unwillkürlich die Ansicht auf, daß sie bei der Prüfung der eingesandten Compositionen zu nachsichtig gegen einige verfahren und zur Aufführung gewählt habe, was den Intentionen und der hohen Aufgabe des Vereins nicht immer ganz entsprechen dürfte. Die vorgeführten neuen Tonwerke waren größtentheils von Mitgliedern des Vereins, auch die Ausführung derselben geschah mit Ausnahme der anhaltischen Musikkräfte, von solchen.

Die Orchesteraufführungen und Begleitungen waren in den Händen der Hofkapelle, unter Leitung der Herren Hofcapellmeister Thiele aus Dessau, Seifriz aus Löwenberg und Hofmusikdirector Stör aus Weimar; auch bemerkten wir, daß im Orchester bedeutende Virtuosen aus Leipzig, Weimar, Löwenberg, Sondershausen u. s. w. mitwirkten. Die Bereitwilligkeit und unermüdliche Ausdauer von Seiten der Capelle bei den Proben, ist lobend anzuerkennen; ihre Executirung war schwungvoll und präcis, und wenn trotzdem hier und da an Feinheit der Ausführung und Herausarbeitung der musikalischen Gedanken manches zu wünschen übrig blieb, so ist nicht zu vergessen, daß die Zeit, die dem

Einstudieren der vielen, der Capelle überdies ganz fremden Musikstücke, gewidmet werden konnte, sehr knapp zugemessen war, und bei einem weniger schmiegsamen Orchester kaum annähernd erreicht worden wäre, was erreicht worden ist. — Der große Ruf, den der Riedel'sche Verein aus Leipzig genießt, hat sich auch bei dieser Versammlung glänzend bewährt; aber auch selten dürfte ein Dirigent zu finden sein, der alle Vorzüge eines solchen in sich vereinigte wie Herr Musikdirektor Riedel. Die Leistungen des Vereins gehören zu den vorzüglichsten, die wir gehört zu haben uns erinnern. Dem Riedel'schen Verein schlossen sich bei mehreren Chören mitwirkend, die schon genannten anhaltischen Musikvereine an. Wenn wir recht unterrichtet sind, waren gegen 600 Personen an der Ausführung der Chöre betheiligt. — Die Solokräfte blieben nicht hinter den Orchester- und Gesangskräften zurück, und errangen sich durch ihre theilweise hervorragenden Leistungen Beifall und Ehre.

Die sehr zahlreiche Zuhörerschaft bestand aus Mitgliedern des Vereins, unter denen wir welche aus Petersburg, Pesth, Paris, Amsterdam und andern entfernten Städten anwesend sahen, und aus Nichtmitgliedern von Dessau und den benachbarten Städten, die einzelnen Concerten beiwohnten. Auch der Herzog, der Erbprinz und Gemahlin nebst deren Prinzen und Prinzessinnen, die Prinzessin Louise von Anhalt, wohnten den sämmtlichen Concerten bis zu Ende bei.

Nach dieser allgemeinen Uebersicht des Festes gehen wir zu den musikalischen Vorführungen über.

Das Fest wurde am Nachmittag des Himmelfahrtstages mit einem Kirchenconcert, welches unter Leitung des Herrn Musikdirector Riedel stand, in der Schloßkirche eröffnet. Der Raum derselben, der an 3000 Menschen fassen soll, war zum Erdrücken gefüllt, — aber alles lautlos, andächtig. Der erste Theil des Programms umfaßte alte,

eben so interessante, als selten zu Gehör kommende Tonwerke, der zweite solche, die der Jetztzeit angehören und von Mitglieder des Vereins componirt sind. Eine Toccata und Fuge (D-moll) für die Orgel von J. S. Bach, vorgetragen von Herrn Hofcapellmeister Dr. Stade aus Altenburg, leitete das Concert würdig ein, und gab zugleich Herrn Stade Gelegenheit, seinen Ruf als vorzüglicher Orgelkünstler zu rechtfertigen. Sehr interessant waren die hierauf folgenden zwei Chöre; der erste, Gesang der Kelchner, vierstimmig, altböhmische Melodie aus dem 15. Jahrh., Harmonie (nach einem alten Cantional) 1573, der andere, Feldgesang der Taboriten, Mel. aus dem 15. Jahrh., vierstimmige Harmonie von Leopold Zwonarz. Der Feldgesang bildete durch seine eigenthümliche Rhythmen, seine scharfen, fast an Fanatismus streifenden Accente, einen schroffen Gegensatz zu dem mehr entsagenden und versöhnenden Charakter des Kelchnergesangs. — Diesen Chören folgte ein fünfstimmiger Choral „Von Gott will ich nicht lassen“, (1597) des um die Entwickelung des Kirchengesanges hochverdienten Johannes Eccard. — Hierauf Sopranarie „Laß' nach Kampf und Todesgrauen“, aus dem großen Stabat mater von Giovani Marie Clari, wohl dem Anfang des 18. Jahrhunderts angehörend, und von Fräulein Emilie Wigand aus Leipzig, deren volles und edel gebildetes Organ sich vorzüglich zum getragenen Gesang eignet, mit Verständniß und Wärme vorgetragen. Die Arie war mit interessanter Orgelbegleitung. — Ihr folgte ein „Marienlied“, fünfstimmiger Chor von Johannes Eccard (1589) und dem, ein durch seine lichte Einfachheit wirkungsvolles, vierstimmiges „Weihnachtslied“ von Michael Prätorius (1609), worauf der vierstimmige Schlußchor aus der Marcus-Passion von Heinrich Schütz (1666) gesungen wurde. Die letzte

Nummer dieses Theiles war ein geistliches Lied für eine Singstimme, „Die bittere Trauerzeit“, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. von Joh. Wolfg. Frank, vorgetragen von Herrn Birkinger, Mitglied des Stadttheaters zu Leipzig. Herr Birkinger hat ein volltönendes kräftiges Organ, versteht aber noch nicht, dasselbe wirksam anzuwenden. Obgleich diese sämmtlichen Compositionen unserer heutigen Gefühls- und Ausdrucksweise fremd sind, so läßt sich ihnen eine bedeutende Wirkung durchaus nicht absprechen. Es ist die noch nicht zu Gegensätzen entwickelte und darum ungetheilte Kraft und Gläubigkeit der Empfindung, die Strenge der Harmonien, die unmittelbare Frische der Rhythmen, welche diese Wirkung hervorbringt. Außerdem aber bieten sie dem Geschichtssinn bedeutenden Stoff durch ihre Melodien- und Harmonienbildung, in die allmälig der Geist der in Italien erblühenden Oper hinein weht, und sie umgestaltet.

Das Programm fügte diesen, der christlichen Festzeit angehörenden Musikstücken, geschichtliche Notizen bei, ein neuerer Gebrauch, der durch die Erleichterung, die er dem Verständniß des Hörers bietet, mehr und mehr an Eingang gewinnt.

Der zweite Theil des Kirchenconcerts wurde ebenfalls mit einer Orgelcomposition, einer Sonate (Opus 19, Es-moll) von A. G. Ritter aus Magdeburg, eingeleitet. Die einsätzige Sonate schien, soweit sich nach einmaligem Hören urtheilen läßt, eine effect- und werthvolle Composition. Herr Organist G. A. Thomas aus Leipzig, entfaltete bei ihrer Executirung eine nicht gewöhnliche Beherrschung des Instruments. — Der Sonate reihte sich das Pater noster für vierstimmigen Chor und Orgel, von Franz Liszt an. Trotz vorzüglicher Schönheiten der Composition, und manchen überwältigend großartigen Zügen, wie z. B. „zukomme uns Dein Reich“, „vergieb uns unsere Schuld“, „erlöse uns, o Herr“ &c. &c. konnten wir uns

nicht ganz mit ihr befreunden. Es liegt im Ausdrucke des Pater noster eine Zerknirrschung und Glut, die mehr niederdrückt und verzehrt, als das bittende Gemüth durch Zuversicht aufrichtet; auch vermißten wir (das Pater noster ist nach dem lateinischen Vulgato-Text) jene über alle Zweifel und Hoffnungslosigkeit siegende Macht der Worte: „Denn Dein ist das Reich und die Kraft“ rc. rc.

Der 137. Psalm, „An den Wassern zu Babylon saßen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten“ rc. rc., ebenfalls von Franz Liszt für eine Singstimme (Frl. Wigand) und Frauenchor, mit Begleitung der Violine (Herr Edm. Singer), der Harfe (Herr Hankel aus Dessau) und der Orgel (Herr Thomas) componirt, folgte dem Pater noster. Diese Leistung war von Seiten der Ausübenden bis in's Kleinste vollendet. Ein jeder Ton des Psalms aber selbst bekundet, daß er einer Weihestunde entsprungen, so erdentrückt, so tief nach Innen gewandt, wie sie selbst dem größten Genius selten beschieden. Fräulein Wigand sang ihn mit einer so machtvollen Tiefe des Ausdruckes und der Auffassung, daß diese Leistung zu denen gehört, die man mit unvergeßlich bezeichnet. — Es folgte diesem Psalm der 29. Psalm für zwei Chöre und Orgel, der Schlußsatz für drei Chöre, Orgel, drei Posaunen, zwei Trompeten und Pauke von Heinrich Schulz-Beuthen. Dieses Tonwerk zeugt von guter Auffassungs- und Gestaltungskraft seines noch jugendlichen Componisten, die mehr als Gewöhnliches von der Zukunft erwarten läßt; bedeutende Momente, wie die Tonmalerei des 2. Theils „die Stimme des Herrn geht auf den Wassern“, u. s. w., die große Steigerung bis zum Schluß rc. rc., sind unverkennbar, nur erscheint alles noch massenhaft und ungebändigt. Mehr Erfahrung und innere Reife werden dem Componisten das richtige Maß finden lehren.

Die hier angeführten Chöre wurden, mit Ausnahme des Schlußsatzes des Schulz-Beuthen'schen Psalms, bei dem die anhaltischen Sängerkräfte mit thätig waren, — von dem Riedel'schen Verein ausgeführt.

Das ganze Concert gehört zu den seltenen Kunstleistungen, deren Eindruck unauslöschlich ist.

II.

Am Nachmittage des zweiten Tages wurde die Versammlung im Concertsaal des herzoglichen Hoftheaters durch den Vorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Hrn. Dr. Brendel, der von den Anwesenden mit Applaus begrüßt wurde, eröffnet. Der schon erwähnte Vortrag des Hrn. Dr. Ad. Stern: „Ueber das Verhältniß der Kunst zum Staate", folgte hierauf und fand allgemeine Beistimmung. (Die sich für dieses Thema Interessirenden machen wir darauf aufmerksam, daß derselbe demnächst in der Leipziger Neuen Zeitschrift der Musik, herausgegeben von Dr. Brendel, veröffentlicht wird).

Des Abends fand im Hoftheater das zweite Concert des Vereins, für Gesangs- und Instrumentalsoli, Chor und Orchester, statt. Der erste Theil unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Thiele, brachte eine von Heinrich Esser für das Orchester eingerichtete Orgel-Toccata von S. Bach. Die im Licht der Orchesterfarben auftretende Toccata erschien, wir möchten sagen, geschmückt mit jugendlichen Reizen. Sie war mit Geschick und Verständniß instrumentirt. — Es ist manches gegen derartige Uebertragungen gesagt worden; sie lassen sich aber vollständig rechtfertigen, sobald die Composition an und für sich weder Zusatz

noch Weglassung erfährt, der Gedankenfluß nicht zerstückt wird, und der Geist wie der Charakter keine beeinträchtigende Aenderung erleidet. Solche instrumentirte Clavier- oder Orgel-Compositionen lassen sich vergleichen mit einer Landschaft, die sich in ihrer Zeichnung gleich bleibt, durch die verschiedenartigsten Beleuchtungen aber an Mannigfaltigkeit und Reichthum der Stimmungen gewinnt, ohne dabei den ursprünglichen Charakter zu verlieren. — Der hierauf von Frl. Grösser vom Leipziger Stadttheater, nebenbei gesagt, nicht besonders gut gesprochene und von Ad. Stern gedichtete Prolog, begrüßte das herzogliche Haus und die Künstler, und wies mit schwungvoller und begeisterter Sprache auf die künstlerische Bedeutung der deutschen Nation, sowie auf ihr sich immer neu gestaltendes Leben, das den Fortschritt in der Kunst und die thätige Theilnahme des Künstlers der Gegenwart an demselben bedingt ꝛc., hin. — Es folgte dem Prolog der 130. Psalm für Soli, Chor und Orchester ꝛc. von Eduard Thiele; bei den Chören betheiligten sich die anhaltischen Gesangvereine und Mitglieder des Riedel'schen Vereins. Die Composition ist sehr wohlklingend und bekundet von Seiten ihres Componisten, Gewandtheit in der Beherrschung der Form und Mittel; wenn auch nicht große und überwältigende Gedanken in ihr enthalten sind, so besitzt sie doch so viel natürliche und warme Empfindung, daß sie überall Sympathien finden wird.

Der zweite Theil des Concertes stand unter der Leitung des Herrn Hofmusikdirector Stör aus Weimar. Folgende Compositionen kamen zu Gehör: „Eine Sommernacht“ nach einer Dichtung von Reinick, für Orchester von Carl Götze in Weimar; ein Musikstück, das der Tonmalerei angehört und durch seine gut getroffenen Farben die Reize und Geheimnisse einer Sommernacht erschließt. Die nicht geringe Wirkung des Stückes liegt aber weniger

in dem Gedankenreichthum als in der Schwelgerei des Gefühls Etwas weniger des letzteren würde dem Werk keinen Eintrag gethan haben. — Das hierauf von Herrn Edmund Singer executirte und von C. Stör componirte Rondo à l'Espagnole für Violine mit Orchesterbegleitung, gibt Virtuosen reiche Gelegenheit ein brillantes Spiel zu entwickeln; es hat hübsche Melodien und Rhythmen, angenehme Harmonien, seine Begleitung ist fein instrumentirt, das Rondo übersteigt aber hinsichtlich des Gehaltes nicht den der besseren Salonmusik. Herrn Singers meisterhaftes Spiel erntete reichen Beifall. — Es folgten dem Rondo zwei Lieder von Franz Schubert, „Der Doppelgänger“ und „Die junge Nonne“, mit Orchesterbegleitung von Franz Liszt, gesungen von Frl. Wigand. Die Instrumentirung der Clavierbegleitung muß als ein glücklicher Griff bezeichnet werden, die Lieder erscheinen dem Leben näher gerückt, und verhalten sich mit ihrer jetzigen Begleitung zu der früheren ungefähr so, wie eine dargestellte dramatische Scene sich zu einer vorgelesenen verhält. Frl. Wigand sang sie mit der der Götz'schen Schule eigenthümlichen, naturwahren und durchgeisteten Auffassung. — Die großartige, glänzend instrumentirte Ouverture zur Oper „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz wurde kraft- und schwungvoll ausgeführt. Wir hätten im Interesse des allgemeinen Publikums, das mit der Berlioz'schen, wie auch mit der Liszt'schen Compositionsweise noch wenig vertraut ist, einige orientirende Bemerkungen dem Programm beigefügt, gewünscht; der eingewobene Carneval z. B. ging dadurch Vielen verloren und beirrte das Verständniß. —

Der dritte Theil unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Seifriz, führte vor: eine Ouverture zu Shakespeare's „König Lear“, comp. von Miliz von Balakirew in St. Petersburg, die, obgleich wirksame

Momente enthaltend, den Eindruck hinterließ, als wäre der Componist seiner großen Aufgabe nicht vollständig gewachsen; — das Es-dur-Concert für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters, von Franz Liszt, vorgetragen von Herrn Theodor Ratzenberger aus Lausanne. Herr Ratzenberger, uns von früher als guter Clavierspieler bekannt, hat in letzterer Zeit sehr an geistiger Freiheit und Beherrschung des Instruments gewonnen und spielte mit großem Beifall. Das schwierige Concert wurde von ihm mit Sicherheit, Kraft und Frische executirt; sein Spiel ließ aber dabei doch einen gewissen Mangel an seelischer Wärme, die insbesondere durch die Melodiezeichnung zur Aussprache kommt, hindurch blicken. Dem Concert folgte ein Phantasiestück „An die Nacht“ (nach Shelley) für Altsolo und Orchester componirt von Robert Volkmann, gesungen von Frl. Catharina Lorch aus Löwenberg. Das Werk ist ein gelungenes, mit allen Eigenthümlichkeiten der Volkmann'schen Muse geschmückt, die Melodien sind schön gezeichnet und voll überraschender Wendungen, desgleichen die harmonische und rhythmische Fassung. Frl. Lorch besitzt eine metallreiche Stimme, reinen Tonansatz und gute Tonbildung, ermangelt aber ebenfalls noch der Wärme im Vortrag. Hierauf kam die hervorragendste Tonschöpfung dieses Abends, welche den Schluß des Concertes bildete, nämlich Liszt's symphonische Dichtung „Die Hunnenschlacht.“ Wir stehen nicht an, dieses Werk an die Spitze der neuen Instrumentalmusik zu stellen. Der ihm zu Grund liegende Gedanke, ist der Sieg des Christenthums über das Heidenthum. Diesen durch die Musik zur Darstellung zu bringen, ist so neu und groß, daß eine schöpferische Kraft wie die des Componisten dazu gehört, um ihn conceptiren und ausführen zu können. Die Anregung wurde Liszt bekanntlich durch das gleichnamige Treppengemälde von Kaulbach in Berlin. Und in der That

finden wir hier die beiden großen Meister in der verschiedenen Ausführung Einer Idee so eng verbunden, daß die beiden Werke als ein zusammengehöriges und sich gegenseitig ergänzendes Ganzes erscheinen. Die tönende, wie die auf die Fläche gezauberte „Hunnenschlacht“ sind ein Genieblitz des über die Materie triumphirenden Geistes, der im kühnen Gedankenflug und eben so kühner Gestaltungskraft die Phantasie und das künstlerische Material zur Aufnahme und Darstellung des geschichtlichen Geistes befähigt. Die Hauptthemen des Liszt'schen Werkes sind groß und charakteristisch erfunden; das christliche Thema athmet die Macht der Liebe und Befreiung, das heidnische trägt das Gepräge zermalmender Kraft, beide ringen mit einander, bis das christliche Element das heidnische überwindet und seinen Sieg durch ein überwältigend ergreifendes Gebet (choralmäßig), das aber anfangs mehrmals durch das Aufflackern des heidnischen Geistes unterbrochen wird, verkündet. Das Orchester löste unter der tüchtigen Leitung des Herrn Kapellmeister Seifriz seine Aufgabe sehr befriedigend.

Das Publikum gab den Vorträgen seine Sympathieen durch reichen Applaus zu erkennen, und ehrte die Solisten und anwesenden Componisten (Thiele, Götze, Stör, Volkmann) durch Hervorrufen. Der Flügel, dessen sich Herr Ratzenberger zu seinem Vortrag bediente, war einer der, von Julius Blüthner aus Leipzig erfundenen und erbauten symmetrischen, mit doppeltem Resonnanz-Boden; er war von außergewöhnlich vollem, schwellendem, weichem und poesievollem Klang und übertraf alle Ansprüche, die man bis jetzt an einen vorzüglichen Concertflügel zu stellen gewohnt ist.

III.

Das dritte Concert für Kammermusik, abgehalten Sonnabend, den 27. Mai, im Hoftheater, brachte wieder einen Reichthum von Novitäten, deren größerer Theil im allgemeinen gesagt, hübsch gedacht, musikalisch empfunden und gut gearbeitet, ihren Hauptreiz aber mehr der vortrefflichen Ausführung der Solisten verdanken, als ihrem reinen Kunstwerth. Die Soirée war interessant durch die vielen neuen Compositionen, als auch durch die verschiedenartigen Solokräfte, die bei ihrer Execution betheiligt waren; und doch läßt sich nicht das Bemerken unterdrücken, daß die Auswahl der Musikstücke nicht immer zweckentsprechend war, insofern nicht, als sie theilweise weder dem Componisten noch dem Virtuosen, einen erheblichen Vorschub leisteten. Die Lieder z. B., die gesungen wurden, konnten keinen vollen Einblick in die specifischen Eigenthümlichkeiten ihrer Componisten geben, sie zeigten nur einzelne und die sind vielleicht mehr Schattenseiten als Vorzüge. Es liegt da sehr nahe, sich zu rasch ein ungünstiges Urtheil über die Fähigkeiten und Leistungen eines Componisten zu bilden, eben darum, weil die kleinen Formen zu beengt sind, um dem Hervortreten von dessen Licht und Schattenseiten, hinreichenden Raum gewähren zu können. Eben so wenig als der Componist durch Vorführen solcher vereinzelter Kleinigkeiten, wahrhaft und im höheren Sinne, gefördert wird, eben so wenig ist es der Solist, dem sich dadurch ebenfalls nicht ausreichend Gelegenheit darbietet, seine künstlerische Bildung und Fertigkeit zu entfalten. Anders verhält es sich natürlich mit jenen Meisterliedern, die selbst im Kleinen ein Bild unendlicher Größe, durch Tiefe und Neuheit der Auffassung, alle Geistes- und Gefühlsfäden des Hörers um-

spinnen und fesseln, wie z. B. einzelne Lieder von Schubert, R. Franz, Schumann, Liszt, da genügt ein einziges, um dem Componisten und dem Darsteller gerecht werden zu können.

Der erste Theil brachte zu Gehör: Quartett für Streichinstrumente von Wilhelm Langhans (preisgekröntes Werk, Florenz 1864) ausgeführt von dem herzoglichen Dessau'schen Kammermusikus Herrn Bartels II. und den Herren Hofmusikern Stortz, Steinberger und Schwartz. In dem Quartett spricht sich ein liebenswürdiges Talent für streichinstrumentalen Gesang aus, sowie bedeutende Gewandtheit in der Beherrschung gediegener musikalischer Formen. Die Ausführung war eine solche, wie sie sich von tüchtigen Musikern erwarten ließ. Sodann Fuge für zwei Pianoforte von Thomas, eine sehr frisch und wohlklingende Composition, die frei von pedantischer Schablonenarbeit, durch die zwei jugendlichen Künstler Herren Gebrüder Willi und Louis Thern aus Pesth, ganz vorzüglich ausgeführt wurde. Die Brüder, die noch zweimal im Laufe des Abends auftraten, ernteten durch ihr verständnißvolles, elegantes und technisch schönes Spiel, mit Recht reichen Beifall. Selten dürften zwei Clavierspieler zu finden sein, deren Zusammenspiel bis in's Kleinste so wie aus einem Guß klingt, so künstlerisch fertig Eins ist, wie bei diesen beiden jungen Künstlern. — Die hierauf von Frl. Lorch gesungenen und von Herrn Ratzenberger begleiteten Lieder „Die alten bösen Lieder“ und „Der arme Peter“ von Rob. Schumann, sowie die von demselben Componisten geschaffene, hinreißend schöne Phantasie für Pianoforte, Opus 17, welche von Herrn Musikdirector Adolf Blassmann aus Leipzig, mit geistiger und technischer Meisterschaft vorgetragen wurde, schlossen diesen ersten Theil ab.

Der zweite Theil enthielt: Variationen für Pianoforte (nach einem Thema von G. F. Händel) componirt von Robert Volkmann, für zwei Pianoforte eingerichtet von Herrn Carl Thern und ausgeführt von dessen Söhnen Herren W. und L. Thern, die, wie überhaupt alles von Volkmann, den hochgebildeten und schaffenskräftigen Musiker nicht verkennen lassen, aber weniger poesievoll und und ursprünglich wie seine andern Werke klingen; — zwei Lieder „Lenz", componirt von Felix Dräseke, und „Blauäuglein" von Youriy von Arnold, von denen das erste durch sehr gewagte Harmonien weniger angenehm als überraschend frappirte, das zweite durch seinen melodisch fließenden Gesang wohlthuend berührte, aber zu gleicher Zeit ein Schwanken im Stil, das alte und neue Melodiebildung nebeneinander stellt, anstatt sie zu verschmelzen, verrieth. Die Lieder wurden von einem jungen Tenoristen, der ebenfalls seine künstlerische Ausbildung durch Herrn Professor Götze in Leipzig erhalten hat, von Herrn Josef Schild, dem Liebling des Leipziger Opernpublikums, ganz entzückend ausgeführt. Die Schönheit seines Organs, das Edle seiner Tonbildung, seine feine sinnige Auffassung, ließen „Das Blauäuglein" stürmisch da Capo verlangen. — Einen höchst bedeutenden Erfolg erwarb sich Herr Concertmeister Singer durch die Vollendung, mit welcher er die den Liedern folgenden drei Stücke für Violine und Pianoforte, Cavatine von Joachim Raff, Barcarole und Scherzo von Louis Spohr, dem enthusiasmirten Publikum vortrug. Den Violinvorträgen folgten drei kleine, sehr hübsche Lieder, „Die einsame Rose" von Winterberger, dann „Nun die Schatten dunkeln" und „Im Gebirg", beide von Adolf Jensen componirt, die von Frl. Wigand mit ihrer bereits gerühmten, vorzüglichen Auffassung und Wiedergabe ausgeführt wurden; die Piano=

fortebegleitung war in den Händen des Herrn Blassmann. Und endlich brachte der Schluß eine „Ungarische Phantasie“ für zwei Pianoforte von Carl Thern, deren Aufgabe unzweifelhaft darin bestand, der technischen Fertigkeit der jungen Herren Thern in glänzender Weise Gelegenheit zu geben sich äußern zu können.

Unter den Vorführungen dieses Abends stach die Phantasie von Robert Schumann hervorragend ab. Die an Ideen reiche und große Composition fand mit ihrem tief poetischen und feuerig sprudelnden Charakter in Herrn Blassmann einen so würdigen Interpreten, daß dieses herrliche Tonstück nicht wie ein von ihm nachempfundenes und innerlich aufgenommenes und verarbeitetes erschien, sondern wie ein, vom Augenblick lebendig erzeugter, Phantasieerguß. Composition und Leistung erhoben sich in ihrer Vereinigung zu einer Kunstäußerung, die sich als unicum allen weiteren Vergleichen entzieht.

IV.

Das vierte und letzte Concert fand abermals im Hoftheater, am 28. Mai statt; es war das zweite für Gesang und Instrumentalsoli, Chor und Orchester, und führte bedeutende Novitäten vor. Der erste Theil wurde mit einem groß angelegten und sehr wirkungsvollen Sanctus und Benedictus von August Fischer (in Dresden) eröffnet. Es folgte die zauberhaft schöne symphonische Dichtung „Orpheus“ von Franz Liszt. Die allgemeine gute und warme Aufnahme der Liszt'schen Compositionen von Seiten des Publikum bewies, wie einerseits das neue Element der Musik schon eingebürgert, andererseits auch, wie es auf einen,

von Vorurtheilen unbeengten Hörerkreis zu wirken im Stande ist. Die darauf von Frl. Bruckner aus Wien gesungenen Lieder mit Orchesterbegleitung „Die Loreley“ von Liszt und „Der Erlkönig“ von Fr. Schubert, gingen in ihrer sonst großartigen Wirkung durch unzureichende Stimmmittel der Sängerin, spurlos vorüber. Das diesen Theil schließende Concertstück für Pianoforte (Opus 42), componirt von Robert Volkmann und ausgeführt von Herrn Musikdirektor Blassmann dagegen, erwarb sich durch seine pikanten, schwungvollen und feurigen Ideen, durch den geistvollen und technisch vollendeten Vortrag des Herrn Blassmann, enthusiastischen Beifall.

Der zweite Theil brachte eine Ouverture zu „Julius Cäsar“ von H. v. Bülow, schwungvoll und effektreich, erweckte sie vielfach Sympathien; sie scheint im engen Anschluß zu den ersten Scenen des ersten Aktes des gleichnamigen Shakespeare'schen Dramas zu stehen. Sodann kam ein Concertstück für Contrabaß (Opus 9), von dem zu früh verstorbenen und seinen Freunden unvergeßlichen Eduard Stein, das von Herrn Kammervirtuos Simon (aus Sondershausen), für den es, wenn wir nicht irren, speciell componirt ist, mit eminenter Geschicklichkeit ausgeführt wurde. Das hierauf folgende „Brautlied“ für Tenorsolo und Chor 2c., componirt von Hermann Zopff, erzielte durch seinen harmonischen Wohlklang eine günstige Wirkung.

Der dritte Theil führte zuerst eine Fest-Polonaise für Orchester von Carl Stör vor, die, obgleich elegant und effektvoll instrumentirt, durch ihre oberflächliche Poesie und leichten Tanz-Charakter, in keiner Weise zur Aufführung in diesem Concert zu passen schien. Die darauf von Herrn J. Schild ganz vortrefflich gesungene Romanze aus der

Oper „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz, eine von französischem Esprit durchdrungene, eigenthümlich schöne Composition, und die Ouverture zu der noch unvollendeten Oper „Die Meistersänger von Nürnberg“ von Richard Wagner, welche ein Werk voll überraschender, die damaligen Zopfzustände der Meistersingerzeit ausgezeichnet charakterisirender Effekte, beendeten das Concert und überhaupt die Versammlung.

Ueberschauen wir das Fest in seiner Totalleistung, wie in seinem Totaleindruck, und vergleichen wir beide mit den Tendenzen des Vereins, so muß freudig bekannt werden, daß sie den Aufgaben, welche sich derselbe gestellt, vollkommen entsprachen und der Deutsche Allgemeine Musikverein seinem großen Ziel um ein Bedeutendes näher gerückt ist. Der Concert-Cyclus war getragen und durchweht von künstlerischem Geist, der in seiner Nachwirkung von langer Dauer und großem Einfluß sein wird.

Die nächste Versammlung ist zum Pfingstfeste künftigen Jahres festgesetzt und soll in Coburg abgehalten werden.

Zur Vervollständigung unseres Berichtes fügen wir noch hinzu, daß auch dem geselligen Leben durch Zusammenkünfte nach den Concerten, sowie durch ein Festmahl und kleine Ausflüge in die benachbarte reizende Gegend Dessau's, Rechnung getragen wurde.





